Anna Boguska

Życie na wyspach

Chorwacka współczesna proza insularna

Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk
Fundacja Slawistyczna

Literatura na Pograniczach 13

Życie na wyspach

Literatura na Pograniczach
[Borderland Literatures]

13

Anna Boguska

Życie na wyspach

Chorwacka współczesna proza insularna

Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk
Fundacja Slawistyczna

Warszawa 2020

Recenzje wydawnicze [Editiorial Reviews]

Dr hab. Krystyna Pieniążek-Marković, prof. UAM
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań, Polska
[Adam Mickiewicz University in Poznań, Poznań, Poland]

Dr hab. Patrycjusz Pająk
Uniwersytet Warszawski, Warszawa, Polska [University of Warsaw, Warsaw, Poland]

Publikacja dofinansowana z programu „Doskonała Nauka"
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego.
[The work was financed from the "Excellent Science"
Programme of the Polish Minister of Science and Higher Education]

Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Projekt okładki i stron tytułowych
[Cover, Halftitle and Title Page Design]
Barbara Grunwald-Hajdasz

Zdjęcie na okładce
[Photo on the Cover by]
Anna Boguska

Redaktor prowadzący
[Editorial Supervision]
Barbara Grunwald-Hajdasz

Indeks osobowy [Name Index]
Barbara Grunwald-Hajdasz

Skład [Typesetting]
Nadia Ivanets

ISBN: 978-83-66369-20-7
ISSN: 1234-9852 (Literatura na Pograniczach)

Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk
[Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences]
ul. Bartoszewicza 1b/17, 00-337 Warszawa
tel. 22 826 76 88,
wydawnictwo@ispan.waw.pl, www.ispan.waw.pl

SPIS TREŚCI

Panu P.

WSTĘP

„Čime otok zadužuje čovjeka da mu se s radošću vraća? Bilo koji otok"[1] – pyta Damir Miloš, pisarz i żeglarz, miejscem zamieszkania i zainteresowaniami związany z Chorwacją nadmorską, w jednym z esejów składających się na książkę prezentującą opowieść snutą przez chorwackie wyspy (Miloš, 2010, s. 167). *Jadranski arhipelag priča priče* (*Adriatycki Archipelag snuje opowieści*) to książka spisana przez profesjonalnych literatów, artystów, ludzi nauki i kultury, zamieszkujących region wyspiarski. Wydaje się, że tą tajemniczą siłą, jaka przyciąga na wyspę, jest jej specyficzna natura, która nie odkrywa się od razu, lecz prowokuje człowieka, aby ją badał, doświadczał jej, wręcz ją smakował, jak sugeruje wspomniany autor, z upodobaniem przywołując w swoim tekście najdziwniejsze frykasy. „Na taj način mi sebi samima stvaramo zanimljiv život – pisze Damir Miloš – trudeći se da ne posustanemo u otkrivanju još neotkrivenih mogućnosti otoka. A njih je, umjesto sve manje, sve više i više..."[2] (Miloš, 2010, s. 169).

Wielość możliwości, jakie daje się odnaleźć w przestrzeni wyspy, jest więc poniekąd równoznaczna z mnogością jej atrakcji. Te zaś Radovan Marčić, reżyser i publicysta, autor licznych książek poświęconych przede wszystkim morzu i gastronomii, dostrzega już w samym krajobrazie chorwackich obszarów insularnych, zauważając, że na każdej z wysp jest jakiś fragment jej rzeczywistości, który daje podstawy do tego, by określić ją mianem endemitu (Marčić, 2010). I tak na przykład Mljet zachwyca słonymi jeziorami, spośród których wyróżnia się jedno – to z niewielką wysepką i wzniesionym na niej benedyktyńskim klasztorem, nadającym pejzażowi iście idylliczny charakter. Susak, małą wysepkę leżącą w północnej części Morza Adriatyckiego, cechuje natomiast krajobraz bogaty w winną latorośl, Silbę – jej kształt niezmieniony przez nowych osiedleńców, zaś dwadzieścia trzy Wyspy Kornackie m.in. upojna woń unosząca się wokół nich. Czytelnicza choćby podróż wśród tego

---

[1] „Czym wyspa zobowiązuje człowieka, że na nią z radością wraca?". Wszystkie tłumaczenia z języka chorwackiego, jeżeli nie zaznaczono inaczej, A.B.

[2] „W ten sposób sami sobie stwarzamy przyjemne życie, próbując nie stracić sił w odkrywaniu jeszcze nieodkrytych możliwości wyspy. A jest ich, zamiast coraz mniej, wciąż więcej i więcej...".

bogactwa form i obrazów przywodzi na myśl jakże trafne spostrzeżenie amerykańskiego historyka Johna Gillisa, autora pracy poświęconej fenomenowi wyspiarskości: „Today islands are looming around us" (Gillis, 2004, s. 143). Stwierdzenie to pozostaje bezdyskusyjne w odniesieniu do kraju, który szczyci się posiadaniem największej liczby wysp na Morzu Adriatyckim (Chorwacja jest też druga, po Grecji, jeśli chodzi o liczebność wysp na Morzu Śródziemnym) i niejako odrębną grupą tekstów określanych mianem literatury insularnej. To w jej obrębie na gruncie chorwackim, uniwersalne przekonanie Johna Gillisa, iż wyspy jako te, które się najczęściej fotografuje lub maluje, których historie się pamięta i opowiada, są obszarem zredukowanym niejako do ludzkiej skali i ludzkich potrzeb, dającym jednostce poczucie pojmowalności, którą ta chętnie się posługuje, próbując ogarnąć i zrozumieć świat jako taki (Gillis, 2004, s. 151), najpełniej dochodzi do głosu. Jednocześnie może to pisarstwo posłużyć (postfactum) do walki ze stereotypem współczesności, zgodnie z którym wyspy funkcjonują jako prywatne raje milionów jednostek, Baumanowskich wszędobylskich turystów, jako miejsca odzyskanego na nowo błogostanu, przestrzenie zapewniające – poprzez dzielącą je od lądu odległość – powrót do krainy beztroskiej zabawy i sielskiego życia. Obraz takiej Chorwacji nadmorskiej (a bardzo często Chorwacji w ogóle) dominuje w świadomości większości Europejczyków przybywających do *Pięknej naszej*[3] w okresie letnim i postrzegających ją poprzez pryzmat turystycznych broszur i atrakcji, wykreowanych na potrzeby wakacyjnego przemysłu, jako synonim Arkadii w jej zwulgaryzowanej ponowoczesnej odsłonie.

> Islands – pisze amerykański badacz – are now the sites of staged authenticity so convincing that tourists are fooled into thinking that they have access to life as it really was. Elements of island life have been packaged and commodified to profit from tourist dreams. This „conscious insularism" is particularly widespread in the Caribbean, but also evident in Mauritius and many other places. It has become common to create a cultural island within the physical island to meet the tourists' expectations. When real isles do not fit the image of what an island should be, they can be remade (Gillis, 2004, ss. 159–160).

Prawidłowość zaakcentowana przez autora *Islands of the Mind* w stosunku do Karaibów i Mauritiusa, nastawienie na konieczność zadośćuczynienia oczekiwaniom i wyobrażeniom podróżnych z pominięciem realnej specyfiki wspomnianych miejsc, dotyka, jak już zaznaczono, również chorwackich wysp, poniekąd wbrew ich naturze. Schlebianie gustom konsumentów-zbieraczy wrażeń, ukształtowanym w dużej mierze przez naiwne i sztampowe prezentacje reklamowe, zamyka region w obrazie wakacyjnego kurortu, w stylistyce pocztówkowej, która nie toleruje niedomówień, uwidaczniając czy wręcz przerysowując to, co najbardziej typowe dla danego miejsca.

[3] *Piękna nasza* (chor. *Lijepa naša*) to pierwsze słowa chorwackiego hymnu i zarazem częsta metonimia samej Chorwacji.

I o ile Paryż w takiej odsłonie zostaje przywołany poprzez wizerunek wieży Eiffla, o tyle Chorwację, „mały kraj na wielkie wakacje"[4], reprezentują rozkoszne zatoczki dalmatyńskich i wyspiarskich miast, widoki zachodzącego nad Adriatykiem słońca, piękno niczym nieskażonej lokalnej przyrody, a więc wizja zdecydowanie hegemoniczna i powierzchowna, jak zaznacza Ivana Žužul, autorka pracy w sposób niesztampowy ukazującej wyspy z powieści Antuna Šoljana i Senka Karuzy[5].

Przedłożonego tutaj zapośredniczenia niby-sensów regionu w fotograficznym ujęciu dokonuje się, jak wskazuje za Patricią C. Albers i Williamem R. Jamesem Anna Wieczorkiewicz, autorka pracy o znaczącym tytule *Apetyt turysty*, poprzez dwa procesy: *homogenizację*, która polega na wykorzystaniu w przedstawianiu obszaru tylko wybranych jego aspektów, na tyle spójnych, by nie zniweczyły aranżowanego spektaklu, oraz *dekontekstualizację*, za sprawą której pozbawia się poszczególne obiekty żywotnych odniesień historycznych, co ma na celu ukazywanie zjawisk typowych i pozaczasowych (Wieczorkiewicz, 2008, ss. 181–183). Obydwie procedury, sugerując istnienie jakichś innych sensów aniżeli te, które można by odnaleźć zanurzając się w codziennym życiu regionu, prowadzą do *mistyfikacji*, do ukształtowania takiego świata przedstawionego, którego istota zasadza się na grze pozorów, na zwodzeniu.

Jak jednak dotrzeć do najgłębszych sensów tego świata, jak przezwyciężyć ignorancję złudzenia, zedrzeć zasłonę Mai, hinduskiej bogini władającej pozorem, którą dla Zachodu, jak zaznacza Hanna Buczyńska-Garewicz, odkrył Arthur Schopenhauer[6]? Jak zrozumieć istotę chorwackiej insularności?

---

[4] Bardzo popularny slogan reklamujący Chorwację w Polsce, aktualnie liczba wyników powiązanych z tym hasłem w wyszukiwarce Google wynosi 212 000 (wrzesień 2019). Slogan pojawił się najpewniej na początku lat 2000., w pierwszych latach urzędowania na stanowisku dyrektora Narodowego Ośrodka Informacji Turystycznej Republiki Chorwacji Bojana Bakety (2001–2017). Warto wspomnieć, że w jednym z wywiadów udzielonych przez Baketę w 2011 roku polskiemu radiu przytoczone zostały dwie historie powstania Chorwacji – zgodnie z jedną z nich Bóg urządzając Ziemię, zapomniał o Chorwatach i ostatecznie dał im mały, ale najpiękniejszy kawałek świata. Drugi wariant, jak zaznaczył Baketa, nie zakładał, że Bóg zapomniał o Chorwatach, ale że ich fragment świata urządził dla siebie, aby móc odpocząć. W obu wariantach opowieści Chorwacja przedstawiona zostaje jako raj na ziemi. *De facto* w turystycznych przedstawieniach zamyka się kraj w takim właśnie wizerunku (dostęp do audycji: https://www.polskieradio.pl/7/158/Artykul/500247,Maly-kraj-na-wielkie-wakacje).

[5] W repertuarze stereotypowych przedstawień wysp badaczka wymienia także: powietrzne panoramy poszczególnych miejsc, słoneczne parasole, luksusowe jachty, widok ludzi wyplatających sieci, zapach pieczonej ryby, ogólną beztroskę, która pozwala widzieć wyspę jako ostatnią oazę chroniącą przed napastliwą cywilizacją. Co ciekawe, za taki stan rzeczy, w którym fragmenty wyspiarskiej rzeczywistości funkcjonują jako „przedmioty estetycznej rozkoszy", „oskarża samych Chorwatów, mieszkańców lądu"(Žužul, 2012, ss. 344–345).

[6] Hanna Buczyńska-Garewicz, powołując się na niemieckiego indologa Heinricha Zimmera, tak pisze o Mai: „Mai poznać nie można, jest ona zawsze ukryta za swoimi zmiennymi zwodniczymi obrazami. Innymi słowy, Maja widoczna może być jedynie poprzez historię swych nieustannych omamień. Jest ona personifikacją pozorów i czarów – występuje wtedy jako Wielka Maja: bogini zwodzenia i czarów. Poza tą personifikacją bywa ona też rozumiana jako powszechna boska siła, będąca zdolnością rzucania omamów i zwodzenia. Te umiejętności czarodziejskie

„Sva se drama i ljepota toga svijeta – twierdzi Miroslav Mićanović – odvija u znaku, u pismu, u tekstu i zahvaljujući tom stvaranju, otoci i otočja i govore i pamte – pričaju“[7] (Mićanović, 2010, s. 263). Identyczne narzędzie do badania wyspiarskiego świata – tj. zwrot ku tekstowi: „iskustvo prepoznavanja prostora pisanjem“[8] – przedkłada Zvonimir Mrkonjić (Mrkonjić, 2002, s. 140), omawiając poetycki dorobek Andriany Škuncy. „Danima već / pokušavamo / dotaknuti riječ”[9] – pisze poetka w wierszu zatytułowanym *Siječanj* (*Styczeń*) (za: Mrkonjić, 2002, s. 141), co z kolei badacz komentuje następująco: „Riječ se ne izgovara naprosto (kao što se pomišlja), nju treba «dotaknuti» i opipati kao da se borimo s nevjericom u njezino postojanje. Reklo bi se da je i riječ napokon jedan konkrement prostora, do kojega se dolazi s naporom“[10] (Mrkonjić, 2002, s. 141). Wydaje się, że analogicznym prawidłowościom jak „słowo” z przywołanego utworu podlega wyspa, która będąc niedostępną z natury przestrzenią fizyczną, jest w tej samej mierze trudną do ogarnięcia przestrzenią mentalną, co znakomicie ukazuje w swojej książce wspomniany John Gillis. Zauważa on, że wyspy w ciągu wieków jako miejsca wyizolowane z „naszego” świata stale podlegały mityzacji i metaforyzacji. W czasach najdawniejszych postrzegano je jako siedzibę czy to pogańskich demonów, czy, z czasem, jako chrześcijańskie piekło albo raj. W okresie późniejszym sytuowano na nich oświeceniowe laboratoria szczęścia, wiek XIX wyparł je niejako z mentalnych map, stały się symbolem straty, zapomnienia, co wiązało się także z ich podupadaniem i wyludnianiem, by ostatecznie ujrzeć w nich ponownie, w czasach nam współczesnych, raje, tym razem prywatne i ludyczne, raje turystyczne (Gillis, 2004). Zmienność skojarzeń związanych z wyspą, zależna od kontekstu epoki, w której się ją przywołuje, i od doświadczeń poszczególnych jednostek, wpływa na to, że istota wyspiarskości pozostaje niejasna albo przynajmniej skryta. Co więcej, przytoczony tutaj przykład, wskazuje, że badając wyspy, nie tylko mamy do czynienia z przestrzenią materialną, lecz także z pewną figurą myśli, której ludzkość, w zależności od potrzeby czasów przydaje różne, niekiedy sprzeczne znaczenia.

Niewysłowiony, stale nieadekwatny, niemożliwy do uchwycenia to określenia w jednakowej mierze oddające tyleż istotę wyspy jako pewnego mentalnego fenomenu, co i cechy charakterystyczne symbolu, o którym Gilbert

---

przysługują demonom, jak i bogom, czyli duchom zarówno złym, jak i dobrym. Sama istota boskiej Mai, a więc tajemnica złudzenia, jest nie do przeniknięcia. Maja, zgodnie z samą sobą, musi pozostać na zawsze zwodzącą tajemnicą. Złudzenie wyjaśnić się nie da. Mai poznać ani opisać nie można, można znać tylko historie jej czarów”. Potoczne wyobrażenie chorwackich (i nie tylko) wysp nosi znamiona „dzieła hinduskiej bogini”, jest pozorem, który skrywa prawdę (Buczyńska-Garewicz, 2008, s. 21).

[7] „Cały dramat i piękno tego świata wydarza się w znaku, w piśmie, w tekście i dzięki temu tworzeniu wyspy i archipelagi i mówią, i pamiętają – opowiadają”.

[8] „[D]oświadczenie poznawania przestrzeni pisaniem”.

[9] „Dniami już / próbuję / dotknąć słowa”.

[10] „Słowa nie wypowiada się tak po prostu (jak się pomyśli), trzeba go »dotknąć« i obmacać, jakbyśmy walczyli z niewiarą w jego istnienie. Powiedziałoby się, że i słowo jest pewnym złogiem przestrzeni, do którego dociera się z wysiłkiem”.

Durand pisze, że jest wyobrażeniem powodującym *pojawienie się* tajemnego znaczenia, że jest epifanią tajemnicy (Durand, 1986, s. 24), która, można by dopowiedzieć, właściwie nigdy nie zostanie zgłębiona. „Podczas gdy w prostym znaku – twierdzi autor *Wyobraźni symbolicznej* – oznaczone jest ograniczone, a znaczące, przez samą arbitralność decyzji, nieskończone; podczas gdy alegoria tłumaczy skończone oznaczone znaczącym niemniej ograniczonym, to oba człony »Symbolonu« są nieskończenie otwarte" (Durand, 1986, s. 25). Otwartość ta polega na tym, iż element oznaczany daje się pojąć, ale nie przedstawić, że jego przybliżenia przyjmują najrozmaitsze kształty. I tak jak „sacrum" lub „boskość" mogą być oznaczane przez „byle co" – twierdzi Gilbert Durand – kamień, drzewo, orła, węża, przez wcielenie człowieka, tak „wyspiarskość" ukazuje się poprzez wizerunki np. pustej plaży czy wybrzeża, sylwetkę rozbitka, fragmenty dziewiczej przyrody. Z kolei otwartość członu znaczącego, jedynie znanego, odsyła do wszelkiego rodzaju właściwości bezpostaciowych i to aż do antynomii, zaznacza francuski filozof. Symboliczny znak ognia implikuje na przykład zarówno „ogień pożądania seksualnego", „ogień demoniczny", jak i „ogień oczyszczający".

Analogiczne bogactwo znaczeń dotyczy wyspy, wskazują redaktorzy tomu *Archipelagi wyobraźni*, widząc w niej i synonim raju, „rezerwat stanów nieskażonych", i zarazem odpowiednik więzienia, zamkniętej przestrzeni, w której jednostka jest skazana na stagnację i niemożność realizacji jakichkolwiek planów (Łukaszyk, 2007, s. 7). Zauważyć należy, że oba wskazane elementy mają jeszcze jedną wspólną cechę poza otwartością i że jest nią redundancja, którą za Durandem postrzegać chcę jako „doskonalącą", albowiem gromadzenie przybliżeń nie ma tutaj charakteru tautologicznego. Dzięki niemu badacz konkretnego symbolu coraz bardziej zbliża się do rozpoznania jego nieoczywistej istoty. Takie rozumienie pojęcia symbolu stawia jego eksploratora na pozycji zbieracza, a zatem tego, który gromadzi przybliżenia, szuka związków, skojarzeń.

Wydaje się, że podobnie jak Durand pracę „badacza symboli" postrzega Paul Ricoeur. W eseju *Symbol daje do myślenia* z tomu *Egzystencja i hermeneutyka* przedstawia on propozycję studiów nad symbolem, które z założenia nie byłyby powrotem do interpretacji alegoryzującej. Kluczem do rozwiązania trudności są, według tego filozofa, stosunki łączące symbol z hermeneutyką. „Nie istnieje symbol – twierdzi Paul Ricoeur – który wzbudza zrozumienie bez jakiejkolwiek interpretacji" (Ricoeur, 1985, s. 71). Dostrzega on trzy stadia takiego rozumienia, wytyczające drogę ruchowi, „którego punktem wyjścia jest życie zamknięte w symbolach, punktem dojścia zaś myśl myślana dzięki symbolom, wywodzona z symboli" (Ricoeur, 1985, s. 71). Te trzy stadia to fenomenologia komparatystyczna, a więc rozumienie symbolu przez symbol, hermeneutyka, a zatem interpretacja za każdym razem dostosowana do konkretnego tekstu oraz „myślenie wychodzące od symboli" (Ricoeur, 1985, ss. 71–77), które ma wynosić sens na wyższy poziom, kształtować go w twórczej interpretacji. Dostrzeżenie w wyspie i wyspiarskości fenomenów

o strukturze bliskiej symbolowi pozwala zgłębiać ich naturę według wzoru, jaki zaproponował autor *Egzystencji i hermeneutyki*.

Pierwszym etapem badania, jakie proponuję, mającym charakter ekstensywny i panoramiczny, jest zatem sam moment wskazania symboli, poprzez które można postrzegać wyspę. Nie oznacza to jednak, że utożsamiam tę figurę myśli z którymkolwiek z nich. Raczej – iż za ich pośrednictwem chcę dotrzeć do sensów, które ewokuje wyspa, zatem pełnią one funkcję narzędzia służącego poszerzeniu pola interpretacji, „wzoru", do którego przykłada się zastany fragment rzeczywistości. Z ducha Ricoeurowskie krążenie od symbolu do symbolu rozpoczyna rozdział poświęcony widzeniu wyspy jako pustyni, zaś w kolejnych jest ona ukazana poprzez obrazy więzienia, teatru świata i w końcu ogrodu, co należy traktować jako pewną propozycję, nie zaś rozwiązanie wyczerpujące możliwości skojarzeń wyspy z innymi symbolami[11]. Zaproponowany porządek oglądu poszczególnych symboli nie jest, rzecz jasna, przypadkowy, wyrasta bowiem z przekonania o nieprzyjazności otaczającego nas świata, z postrzegania go jako wszechogarniającej pustyni, które odnajduję u większości autorów omawianych prac.

> Starożytne cnoty gdzieś się zatarły w pamięci. Sam zaś człowiek traktowany jest instrumentalnie, jakby jego rola i jego zadanie ograniczały się do funkcji wypełnianych na zlecenie społeczne [nakreśla problem Barbara Skarga]. Może dlatego uwaga kieruje się nie ku temu człowiekowi prostemu, o którym niegdyś pisali poeci, lecz małemu, komuś z ludzkiej masy, niczym nie wyróżniającemu się spośród innych. To jego potrzeby, raczej zmysłowe niż duchowe, się docenia, o jego prymitywne radości dbają media, to jego życie i jego miernotę lubi przedstawiać sztuka współczesna. Zaiste – jak wołał Nietzsche a za nim Heidegger – „pustynia rośnie" (Skarga, 2002, s. 114).

Idea trwania ludzkości na tej pustyni, za Nietzschem i Heideggerem akcentowana przez Barbarę Skargę, zaznacza się i w literaturze, po którą sięgam w niniejszej pracy. Analiza wskazanych symboli rozpoczyna się bowiem od tych, za pomocą których „kontempluje się" zasygnalizowany stan (pustynia i więzienie), i zmierza poprzez te, które mają pomóc go ukryć (teatr świata i ogród w alegorycznej odsłonie Slobodana Novaka) do tego, który go neguje (ogród Senka Karuzy). W każdej z tych odsłon poszczególny obraz omawiany jest na przykładzie dwóch wybranych tekstów literackich:

---

[11] Pustynię, wyspę, teatr świata i ogród nazywam symbolami, a nie alegoriami, co być może narzucałoby się jako oczywiste z tego względu, o którym pisze Hans Georg Gadamer w pracy zamieszczonej w tomie *Symbol i symbolika*. Alegoria i symbol, choć są wizualizacjami odsyłającymi poza ukazywane kształty, to, jak zauważa filozof, różnią się dokładnością oznaczania. „Symbol […] daje się bez końca interpretować, gdyż nie ma określonej interpretacji, przeciwstawiony jest alegorii związanej z precyzyjnym znaczeniem i wyczerpującej się w tym znaczeniu" – pisze autor *Prawdy i metody*. Analogicznie rzecz się ma ze wskazanymi obrazami. Choć wydaje się, że posiadają stałe znaczenia, to omawiając kolejne teksty i wychodząc niekiedy od utrwalonych sensów, innymi razy – od zupełnie awangardowych (np. pustynia jako miraż) ukazuję ich nowe, nieoczywiste oblicza (Gadamer, 1991, ss. 100–101).

- pustynia: *Mrtvo more* (1953, *Martwe morze*) Petra Šegedina i *Otok snova* (1996, *Wyspa snów*) Damira Miloša;
- więzienie: *Mirisi, zlato i tamjan* (1968, *Mirra, kadzidło i złoto*) Slobodana Novaka i *Osmi povjerenik* (2003, *Ósmy wysłannik*) Renata Bareticia;
- teatr świata: *Never more* (1993) Ranka Marinkovicia i *Koraljna vrata* (1990, *Brama koralowa*) Pavla Pavličicia;
- ogród: *Izgubljeni zavičaj* (1954, *Utracona ojczyzna*) Slobodana Novaka[12] i *Vodič po otoku* (2005, *Przewodnik po wyspie*) Senka Karuzy.

Prace, które znalazły się razem w parze, po pierwsze, prezentują odmienne aspekty zadanego tematu, po drugie – powstały w innych czasach, w odstępie kilkudziesięciu lat. Wyjątkiem w tym względzie jest para *Never more* – ostatnia powieść Ranka Marinkovicia z 1993 roku i *Koraljna vrata* z 1990 roku, młodszego od autora *Kiklopa* o trzydzieści trzy lata Pavla Pavličicia. Ponieważ jednak w obu utworach proponuje się wizje godne zauważenia, wpisujące się w temat teatru świata na różne sposoby, błędem byłoby je przemilczeć, tak jak błędem byłby na przykład wybór innego, wcześniejszego dzieła Ranka Marinkovicia, które pozwoliłoby zachować narzucony w doborze interpretowanych prac dystans czasowy, w sytuacji, kiedy jego ostatnia powieść jest zwieńczeniem całego dorobku autora i to w niej najdoskonalej dochodzą do głosu wszelkie niuanse jego stylu i specyfika widzenia świata (także insularnego). Z kolei sięgnięcie po inny utwór Pavla Pavličicia – znacznie wcześniejszy lub tylko nieco nowszy – o tyle chybiałoby celu, że we wskazanej powieści bodajże jako w jedynej z bogatego dorobku pisarza podjęty został temat wyspy. Odejście od jednej z zasad organizujących dobór komentowanych książek jest zatem świadome i wynika z chęci optymalnego naświetlenia problemu. Dokonaną przeze mnie interpretację wybranego materiału, którą prezentuję w ośmiu kolejnych podrozdziałach rozprawy (*Petra Šegedina pustynia na pustyni*, *Damira Miloša miraże na pustyni*, *Slobodana Novaka panoptyczne więzienie*, *Renata Bareticia więzienie utopii*, *Ranka Marinkovicia teatr absurdu*, *Pavla Pavličicia teatr tragiczny*, *Slobodna Novaka ogród melancholii*, *Senka Karuzy ogród filozofii*), poświęconych poszczególnym wymienionym powyżej pracom literackim[13] i która odpowiada Riocoeurowskiemu drugiemu stadium badania symbolu, postrzegać należy jako krytykę, mającą na celu odnowę rozumienia chorwackiej insularności. I w zasadzie – nie tylko chorwackiej.

---

[12] Wśród analizowanych prac znajdują się dwie powieści napisane przez Slobodana Novaka – jego młodzieńcza książka z 1954 roku, *Izgubljeni zavičaj*, i wydana czternaście lat po niej powieść *Mirisi, zlato i tamjan*. Chęć podjęcia refleksji nad oboma utworami tego samego autora uwarunkowana jest przede wszystkim różnorodnością, wręcz przeciwstawnością, wizji wyspy, jakie w nich przedkłada, co nie dotyczy innych autorów, u których insularność przybiera zazwyczaj podobne odcienie w całym pisarstwie.

[13] Zastrzegam, że przedstawione w tej książce opracowania poszczególnych tekstów literackich są swego rodzaju „intelektualną wariacją" na zadany temat (wyspa jako przestrzeń realna i nawet bardziej – mentalna) i w ograniczonym zakresie odwołują się do całokształtu dorobku każdego z autorów.

Jak udowadniają autorzy tomu *Archipelagi wyobraźni*, którzy pochylili się nad motywem wyspy w literaturach romańskich, wspomniany już John Gillis czy cypryjski badacz Antonis Balasopoulos (autor przynajmniej dwóch prac poświęconych wyspie jako figurze myśli[14]), którzy podejmują refleksję nad omawianym tematem już nawet nie w kontekście konkretnych regionów, lecz „globalnie", zagadnienie to ma znaczenie we współczesnej humanistyce, ponieważ otwiera na szereg innych, aktualnych problemów. Chodzi o to, by, jak pisze francuski filozof, dzięki interpretacji móc ponownie „słyszeć i rozumieć" (Ricoeur, 1985, s. 74). Rozumienie to nie ma jednak dotyczyć już tylko założonego tematu – wyspy czy wyspiarskości, ma być przepustką otwierającą i odsłaniającą różne dziedziny ludzkiego doświadczenia. Interpretacja symboli – pisze Paul Ricoeur, objaśniając trzecie z kolei stadium badania – „polega na opracowaniu ujęć egzystencjalnych"[15] (Ricoeur, 1985, s. 77). „Pytanie o myślenie – a tak postrzegam refleksję wywołaną przez symbole, dodam – jest pytaniem nie o jakiś proces psychiczny czy fizyczny, który jest nam właściwy, lecz o nas samych", jak słusznie zaznacza Barbara Skarga w tomie *Ślad i obecność* (Skarga, 2002, s. 109).

Stawiam zatem na figuralną hermeneutykę spod znaku Paula Ricoeura – egzegetyczną i egzystencjalną zarazem, nie odcinając się jednak od fenomenologii czy badań kulturowych. Celem tej pracy zaś, w której dokonuję przeglądu tekstów włączanych w obręb współczesnej (tj. powstałej po II wojnie światowej) chorwackiej literatury insularnej i szukam innych aniżeli „wczasowe" wizerunków wyspy, jest więc również pewna ogólna refleksja nad człowieczym bytowaniem w jej obrębie i w ogóle w świecie. Nie jest to zatem wyłącznie książka o przestrzeni „realnej", etnograficzny opis bytowania na wyspach Adriatyku, a raczej pełna odniesień międzytekstowych analiza przestrzeni mentalnej, w której hasło/obraz/symbol[16] wyspy jest „zaledwie" punktem wyjścia do snucia rozważań o problematyce nowoczesności i ponowoczesności. W tym kontekście pierwsza część tytułu tej książki – *Życie na wyspach* – jest przewrotna, tak samo zresztą, jak tytuł eseju Czesława Miłosza, do którego ona odsyła. U Miłosza tytułowa wyspa oznacza „inny wymiar rzeczywistości", jest synonimem połączenia dwóch motywów – wycofania oraz toposu bukolicznego – i powiązana zostaje z sytuacją bohemy, ma zatem wymiar wyłącznie symboliczny (Miłosz, 1998, ss. 82–93). W tej pracy byłby on podwójny, albowiem rzeczywista przestrzeń kilku chorwackich wysp opisanych przez ich mieszkańców stała się przyczynkiem do snucia refleksji

---

[14] Antonis Balasopoulos, grecki badacz literatury angielskiej, który obecnie pracuje na Uniwersytecie Cypryjskim, jest autorem m.in. artykułów: *Neosologies: Island form and postcolonial geopoetics* (Balasopoulos, 2008a) oraz *Utopiae Insulae Figura: Utopian Insularity and the Politics of Form* (Balasopoulos, 2008b), do których odwołuję się w pierwszej części tej pracy.

[15] Analogicznie widzi zadanie filozofii Ernst Cassirer: „Wydaje się rzeczą ogólnie przyjętą, że najwyższym celem filozoficznych dociekań jest samopoznanie" (Cassirer, 1971, ss. 35, 79).

[16] Do żadnego z tych określników nie jestem przywiązana. To synonimiczne nazwy Ricoeurowskiego „narzędzia" (on sam mówi o symbolu), jakim się posługuję, w opisie literackich wysp Chorwatów.

o wyspie jako figurze myślenia, udzielającej miejsca „wszelakim treściom". W tym sensie jest ona i realna, i metaforyczna.

Na koniec warto jeszcze zaznaczyć, że pojęcie literatury insularnej, która jest przedmiotem tej pracy, stworzył w 2006 roku Krešimir Nemec w artykule *Hrvatska inzularna proza*, wskazując tym samym pewną grupę prac jako zjawisko odrębne w korpusie chorwackich tekstów o charakterze artystycznym[17]. Jak zaznacza badacz, chodzi o ten fragment literackiej produkcji, w którym podejmuje się specyficzną problematykę insularności, śródziemnomorskiego pejzażu i kultury, pewną szczególną filologię morza, jak zwykł o niej mawiać Claudio Magris – zauważa chorwacki literaturoznawca – obejmującą poezję, prozę i dramat, eseistykę oraz relacje z podróży od czasów najdawniejszych do dzisiaj. I chociaż ślady obecności chorwackich wysp w piśmiennictwie europejskim sięgają czasów antycznych, czego dowodem jest jedna z wersji mitu o Odyseuszu, zgodnie z którą bohater miał się zatrzymać na wyspie Mljet, to właściwy rozkwit literatury wyspiarskiej przypada na drugą połowę wieku XV i wiek XVI, czyli na epokę renesansu, kiedy to wyspy, a zwłaszcza Hvar, stały się miejscem wzmożonej produkcji literackiej i jednym z jej tematów. Wśród autorów tego pierwszego okresu świetności insularnej twórczości wymienia się: Petra Hektorovicia, autora eklogi rybackiej *Ribanje i ribarsko prigovaranje* (*Połów ryb i rybackie gawędy*, 1568), Martina Benetovicia i jego komedię *Hvarkinja* (*Mieszkanka Hvaru*, koniec XVI wieku), dubrowniczanina Mavra Vetranovicia z poematem *Remeta* oraz wybrane dzieła Hanibala Lucicia, Mikšy Pelegrinovicia, Vinka Pribojevicia, Marina Gazarovicia i Ivana Franja Bundovicia, w których zarysowany został lokalny koloryt poszczególnych miejsc, służących jako tło akcji. Wyspy nie znikają z chorwackiej przestrzeni literackiej w kolejnych wiekach, zauważa Krešimir Nemec, wspierając swoją tezę poematem *Suze Marunkove* Ignjata Đurđevicia (*Łzy Marunka*, 1725), w którym autor oddał specyfikę Mljetu. Analogiczny wydźwięk płynie z pracy Cvijety Pavlović, która wśród dziewiętnastowiecznych piewców wyspy Hvar wymienia Antuna Kaznačicia, Juraja Caricia, Petra Kuničicia i Ante Tresicia Pavičicia, autorów, których prace znalazły się w antologii Nikšy Petricia *Pjesni Hvara* (*Śpiewy Hvaru*). Jednocześnie upomina się badaczka o włączenie do wspomnianego tomu Dimitrija Demetra z romantyczną tragedią *Teuta* oraz Augusta Šenoę z poematem *Vinko Hreljanović* o historycznych wydarzeniach narodu chorwackiego, dzieł, w których rzecz się dzieje m.in. na Hvarze i w których następuje, jak twierdzi, znaczące w ukazywaniu przestrzeni przejście ku modernizmowi, polegające na przemianie wyspy z elementu dekoracyjnego w równoprawny podmiot, a z czasem komponent nadrzędny (Pavlović, 2012, s. 256). Dzieje obecności insularności na łamach chorwackiej literatury kontynuuje poniekąd Ivana Mandić Hekman w pracy poświęconej

[17] Ten sam tekst Krešimira Nemeca ukazał się w 2006 roku w dwóch miejscach – w periodyku „HUM. Časopis Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Mostaru" (Nemec, 2006a, ss. 9–30) oraz w autorskiej książce badacza, *Putovi pored znakova: portreti, poetike, identiteti* (Nemec, 2006b, ss. 293–313). W swojej pracy odwołuję się do pierwszego wskazanego tutaj wydania.

Verce Škurla-Ilijić, pisarce z przełomu wieku XIX i XX. W cyklu *Dalmatinke* (*Dalmatynki*) przedstawia ona kobiece mieszkanki wyspy, przygniatane ciężarem niesprawiedliwego losu i okrutnego życia, samą zaś przestrzeń ukazuje jako świat duszący się w grzechu, w którym zaniedbuje się wszelkie wartości duchowe (Mandić Hekman, 2012, ss. 258–274). Głosy z wysp dają się słyszeć i w okresie Niezależnego Państwa Chorwackiego, zwłaszcza za sprawą Rajmunda Kuparea i jego *Barabana* (1943), gdzie m.in. oddano lokalne hvarskie obyczaje związane z obchodami Wielkiego Tygodnia[18], oraz poety Cvjetka Škarpy. W jego twórczości z kolei krytyka dostrzega tematyczną rozpiętość od intymności i motywów śródziemnomorskich do patriotycznych wezwań. Jak nadmienia Ivica Matičević, w swojej liryce podejmuje Škarpa kwestię piękna, ludzi i życia na Hvarze (Matičević, 2012, ss. 314, 318).

Zarysowana tutaj w dość niesystematyczny sposób i zaledwie na wybranych przykładach ciągłość literatury insularnej nie powinna skłaniać do mniemania, że od okresu renesansu pisarstwo to przeżywa nieustający rozwój. Jak zaznacza Mirko Marković w książce *Hrvatski otoci na Jadranu* (*Chorwackie wyspy na Adriatyku*), okres rewitalizacji wysp, od epoki baroku stopniowo obumierających, wyludniających się i zaniedbywanych przez kolejnych właścicieli, przypada już na wiek XX i lata powojenne, i związany jest z rozwojem turystyki (Marković, 2004, s. 25). Jest to również czas ożywienia literackiego. Tak jak literatura z hvarskim rodowodem, o czym pisze Cvijeta Pavlović, tak twórczość wyspiarska w ogóle, zna „dwa złote stulecia" – wiek XVI i XX (Pavlović, 2012, s. 242). Zdaniem Krešimira Nemeca dopiero dwudziestowieczni pisarze twórczo przekształcili atlas wysp i doświadczenie wyspiarskiego położenia, losu i życia w pewną szczególną poetykę, której osobliwość, nadmienię, znakomicie oddają eseistyczne passusy Predraga Matvejevicia z książki *Mediteranski brevijar* (*Brewiarz śródziemnomorski*), zarysowujące obraz wyspy jako miejsca skupienia i wyciszenia, kajania i pokuty, wygnania i zniewolenia, jako odpowiednik klasztoru, ciemnicy i azylu zarazem, przestrzeń oczekiwania tego, co się może wydarzyć (Matvejević, 1991, s. 21). Sam Krešimir Nemec dodaje jeszcze, że literackie wyspy XX i XXI wieku stanowią autarkiczne mikrokosmosy, uniwersa same dla siebie, w których – ze względu na ich rozmiary i oddzielenie od lądu – egzystencjalne problemy i ludzkie dramaty przybierają szczególnie ostre kontury (Nemec, 2006a, ss. 10–11).

Proza ta, powstała w ciągu ostatnich siedemdziesięciu lat, jest dziełem pisarzy, którzy już weszli do kanonu literatury chorwackiej: Slobodana Novaka (opisuje Rab), Ranka Marinkovicia (piewca Visu), Petra Šegedina (zarysowuje wizję życia na Korčuli), Antuna Šoljana (przez ojca związanego z Hvarem), Pavla Pavličicia (lokuje akcję jednej ze swoich powieści na Lastovie), Senka Karuzy (oddany Visowi), Zorana Fericia (prezentuje w jednej z powieści Rab),

[18] Ówczesny krytyk literacki, Ljubomir Maraković, ważność powieści dostrzega nie w jej artystycznej, lecz dokumentalnej materii. Generalnie, dorobek literacki omawianego okresu ocenia się raczej nisko, albowiem dominują w nim ideologiczne frazesy, w których podkreślano związek współczesnych twórców z płodną narodową tradycją (Matičević, 2012, ss. 314; 318).

Damira Miloša (ukazuje mi.in. Wyspy Kornackie), Marinka Koščca (wyspa jest u niego metaforą, synonimem ludzkiej samotności), Renata Bareticia (pisze o wymyślonym Trećiciu), Branka Belana (powraca do wysp Brač i Hvar), Sašy Meršinjaka (związany z Rabem) oraz Aneli Borčić (pochodzi z Visu). Nie mniej piewców insularności można by wskazać wśród współczesnych poetów. Zvonimir Mrkonjić, Jakša Fiamengo, Joško Božanić, Drago Štambuk, Nikola Kraljić, Andriana Škunca – to zaledwie niektórzy z nich. Należy jednak zaznaczyć, że mnogość tekstów wpisujących się w ramy literatury wyspiarskiej nie przekłada się na obfitość opracowań na jej temat. Bodajże jedyną pracą, w której proponuje się panoramiczne spojrzenie na ten fenomen, obejmujące dorobek kilku pisarzy, jest wspominany już tutaj kilkakrotnie artykuł Krešimira Nemeca *Hrvatska inzularna proza*, nieoceniona inspiracja dla powstania tej rozprawy. Ponadto zdarzają się co najwyżej studia poświęcone dwóm autorom, jak choćby *Otočke rošade* Aleksandra Flakera, dotyczące twórczości Antuna Šoljana i Zorana Fericia (Flaker, 2003, ss. 9–16), czy *Zaglavljeni u distopiji*, artykuł Ivany Žužul (Žužul, 2012, ss. 341–360), w którym autorka ukazuje wyspy z wiersza *Na Pelegrinu* Antuna Šoljana i z książki Senka Karuzy *Vodič po otoku* jako heterotopie, miejsca bez miejsca. Pozostałe prace, w których porusza się tematykę insularności i do których będę się odwoływać, omawiając poszczególne powieści, to opracowania na temat pojedynczych autorów. Krótko mówiąc, choć istnienie literatury insularnej zostało zauważone i niejako intuicyjnie wiadomo, „o co chodzi", na spójną, szeroką refleksję nad tym fenomenem na gruncie chorwackim być może jest jeszcze za wcześnie. Nie zmienia to jednak faktu, że w niniejszej pracy ośmielam się podjąć namysł nad prozą wyspiarską jako taką i jeżeli już nie zaproponować coś zupełnie nowego w jej odczytaniu, to przynamniej dookreślić wizję zarysowaną przez Krešimira Nemeca.

CZĘŚĆ PIERWSZA

WYSPA-PUSTYNIA

I. Petra Šegedina pustynia na pustyni

Krešimir Nemec, podejmując tematykę insularności w prozie Petra Šegedina, stwierdza: „No, otok za Šegedina nije samo zemljopisno ograničena i zatvorena sredina, nego prava tamnica, opasan prostor duhovne restrikcije: straha, otuđenosti, tjeskobe, neslobode, ugroženosti. U okruženju kamena, bijede i gotovo biblijske golotinje, pojedinac je na otoku stavljen u žrvanj koji nemilosrdno melje njegovu životnu energiju"[1] (Nemec, 2006a, s. 15). O ile w tym krótkim opisie wyspy celnie zostaje oddana jej geograficzna specyfika i stany emocjonalne, jakie prowokuje przestrzeń odmalowana w pisarstwie autora m.in. w powieści *Djeca božja* (*Dzieci boże*, 1946), *Osamljenici* (*Samotnicy*, 1947), *Crni smiješak* (*Czarny śmieszek*, 1969) czy w noweli *Mrtvo more*[2]

[1] „Wyspa dla Šegedina jest nie tylko geograficznie ograniczonym i zamkniętym środowiskiem, ale i prawdziwym więzieniem, niebezpieczną przestrzenią duchowych restrykcji: strachu, obcości, przygnębienia, ograniczenia, zagrożenia. W otoczeniu kamieni, biedy i niemal biblijnej nędzy jednostka trafia na wyspie w żarna, które niemiłosiernie mielą jej życiową energię".

[2] Petar Šegedin, chorwacki pisarz i intelektualista (Žrnovo na Korčuli, 1909 – Zagrzeb, 1998). Studiował w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Zagrzebiu i na Wydziale Filozoficznym tamtejszego uniwersytetu. Po ukończeniu studiów pracował jako nauczyciel na rodzinnej wyspie, a następnie w 1936 roku przeniósł się do Zagrzebia i związał z działaczami skupionymi wokół redagowanego przez Miroslava Krležę czasopisma „Pečat". W ciągu całego swojego życia chętnie się angażował w działalność kulturalną, był m.in. sekretarzem Macierzy Chorwackiej oraz współtwórcą czasopism Chorwackiej Akademii Nauk i Sztuk: „Razred" i „Forum". Poza wspomnianymi powieściami (*Djeca božja*, *Osamljenici*, *Crni smiješak*) i zbiorem nowel *Mrtvo more* napisał jeszcze powieść *Vjetar* (1947), kilka tomików opowiadań i nowel: *Na istom putu* (1963), *Orfej u maloj bašti* (1964), *Sveti vrag* (1965), *Izvještaj iz pokrajine* (1969), *Getsemanski vrtovi* (1981), *Tišina* (1982), dziennik z podróży *Na putu* (1963) i cztery tomy prozy eseistycznej: *Esej o obliku i sadržaju* (1955), *Eseji* (1956), *Riječ o riječi* (1969), *Svi smo mi odgovorni* (1971). Jak zauważa Cvjetko Milanja, badacz współczesnej literatury chorwackiej, nowelistyka Šegedina została przez krytykę oceniona wyżej niż jego powieści. Większa jej część podejmuje podobny krąg tematów, wychodząc najczęściej od codzienności, problematyzuje konkretne wydarzenie. Ponadto charakteryzuje ją przedmiotowa i językowa redukcja, ograniczenie do jednej przestrzeni i defabularyzacja jako główny zabieg narracyjny. Šegedin jest zdaniem krytyka nowelistą bardziej „sytuacyjnym" aniżeli „wydarzeniowym", co oznacza, że chętniej opisuje atmosferę, nastrój, stany dosięgające bohaterów, które oni sami rozpamiętują i zgłębiają. U podstaw jego pisarstwa leżą jednak podstawowe

(1953), będącej przedmiotem niniejszej rozprawy, o tyle imię, jakie jej nadaje badacz (*tamnica*, czyli więzienie), wydaje się co najwyżej jednym z możliwych. Znawca chorwackiej literatury, akcentując specyficzną dla niej atmosferę strachu, wyobcowania, przygnębienia, poczucia niewoli i zagrożenia, wymienia jako charakterystyczne atrybuty krajobrazu – jego surowość oraz biblijną wręcz nagość i kamienistość. Wszystkie one w moim odczuciu wskazują raczej na obraz pustyni, jaki znamy choćby z ksiąg biblijnych, aniżeli na obrazy ciemnicy, lochu, więzienia, których obecność sugeruje Nemec.

„Cóż to jednak za »rzecz« ta pustynia?" – zastanawia się Michał Paweł Markowski w tekście pt. *Obietnica*, w którym podejmuje polemikę na zadany w pytaniu temat z Barbarą Skargą (Markowski, 2001; Skarga, 2001). Jest ona nadzieją, etapem wędrówki, drogą wiodącą do Ziemi Obiecanej – twierdzi badacz, znosząc tym samym zarysowaną w pracy filozofki opozycję między pustynią a Ziemią Obiecaną, tzn. czyniąc tę pierwszą niezbędnym warunkiem drugiej i uznając ich zależność za obustronną. Optymistyczna w swoim wydźwięku odpowiedź Markowskiego pozostaje głęboko osadzona w chrześcijańskiej tradycji religijnej. To w niej odnajduje autor uzasadnienie swoich racji, to w wyprawach Abrahama podążającego przez pustynię na Górę Moria czy Mojżesza zmierzającego do Ziemi Obiecanej odkrywa istotę tejże przestrzeni. Wywód autorki *Tożsamości i różnicy* jest napisany z nieco innej perspektywy – bardziej osobistej, intymnej, z pominięciem kategorii teologicznych, w czym przypomina rozważania Jacques'a Derridy na temat religii z *Wiary i wiedzy*, które zresztą zainspirowały autorkę i do których sama nawiązuje, choć, jak zastrzega, o religii mówić nie zamierza. Jest więc pustynia filozofki miejscem przerażającej pustki i martwoty, niedającym krążącemu po niej człowiekowi oparcia w postaci śladów czy znaków, które by wskazywały kierunek, w jakim

---

pytania etyczne i ontologiczne (Milanja, 2009, *ss.* 412–413). W Chorwacji twórczość Šegedina komentowali dotychczas m.in.: Ž. Jelčić, *Lica i autori. Eseji o suvremenoj prozi* (Jelčić, 1953); D. M. Jeremić, *Perom kao skalpelom* (Jeremić, 1969); I. Mandić, *Uz dlaku. Književne kritike 1965–70* (Mandić, 1970); B. Donat, *Strujanja u novijoj hrvatskoj noveli* (1971); D. Jelčić, *Riječ o riječi* (Jelčić, 1989); B. Popović, *Časoslov iz Babilona. Eseji i dijalozi* (Popović, 1990); B. Brlenić-Vujić, *Hodočašća izvorima. Studije i eseji* (Brlenić-Vujić, 1994); B. Hećimović, B. Senker (Red.), *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas. Knj. 1* (Hećimović & Senker, 1996); B. Brlenić-Vujić, *Povratak hrvatskoj baštini. Studije i eseji* (Brlenić-Vujić, 1998); I. Frangeš, V. Žmegač, *Hrvatska novela. Interpretacije* (Frangeš & Žmegač, 1998); T. Sabljak, *Blasfemija čitanja. Ironijska upotreba teksta* (Sabljak, 1999); B. Brlenić-Vujić, *Kroatističke teme. Studije i eseji* (Brlenić-Vujić, 2000); S. Botica (Red.), *Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2003* (Botica, 2004); D. Bačić-Karković, *Drugo čitanje: književnokritički tekstovi i studije* (Bačić-Karković, 2005); D. Šimundža, *Bog u djelima hrvatskih pisaca. Vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća, 2* (Šimundža, 2005); D. Jelčić (Red.), *Dani Petra Šegedina. Korčula, 17. rujna 2005. Zbornik radova* (Jelčić, 2006); A. Pavešković, *Hrvatski književni prostor* (Pavešković, 2006); K. Nemec, *Putovi pored znakova. Portreti, poetike, identiteti* (Nemec, 2006b); L. Paljetak, *Nutarnji rub. Kristalizacije, ogledi i pogledi na hrvatsku književnost* (Paljetak, 2007); D. Gligora, *Psihoanalitička introspekcija i osobni mit u romanima Petra Šegedina.* Doktorska disertacija (Gligora, 2007); D. Jelčić (Red.), *Dani Petra Šegedina. Hrvatska književna tradicija i modernost u djelu Petra Šegedina. Zbornik radova III. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Korčula, 11.–12. rujna 2009)* (Jelčić, 2010).

należy zmierzać; jest obszarem sprzyjającym rozbudzaniu pragnień, a przez to przyczyniającym się do kreowania złudnych miraży czy oszukańczych wizji spokojnych, zapewniających wytchnienie oaz. Odmalowane przez Barbarę Skargę defetystyczne obrazy tego miejsca skłaniają ją do zakwestionowania zasadności Derridiańskiego zrównania Platońskiej *chory* – łona, z którego wszystko powstaje, praźródła, z pustynią właśnie. „Czy warto – pyta badaczka, nakreśliwszy własną wizję komentowanej przestrzeni – widzieć w pustyni metaforę naszego horyzontu, czy rzeczywiście jest ona tym miejscem, które coś przed nami otwiera i daje możliwość zawiązywania się społecznych więzi?" (Skarga, 2001). Zdaniem filozofki – nie, gdyż, po pierwsze, nie widzi ona w pustyni żadnych twórczych mocy, jakie jej przypisuje francuski myśliciel (raczej postrzega ją jako niebezpieczną), i po drugie, od czego w ogóle należałoby wyjść, nie bardzo wierzy we wszelkie początki. Początków, jak zauważa, historia nie zna.

Autor *O grammatologii* jednak o tym zapomina. Podejmując namysł nad fenomenem religii, pokłada bowiem nadzieję w tym, że wycofanie się w abstrakcję pustyni, tej najbardziej anarchicznej i anarchizowanej, „tej sprzed objawień i ucieczek, narodzin i śmierci Boga, wszelkich postaci kenozy lub transcendencji, religio lub »religii« historycznych" (Derrida, 1999b, s. 32), jak sam oddaje jej specyfikę w *Wierze i wiedzy,* stworzy obszar, który udzieli miejsca czemuś innemu. Obszar, który *de facto* obszarem nie jest, przestrzenność „całkiem inną bez twarzy" (Derrida, 1999b, s. 32), terytorium niewzruszonego pozostawania określa Derrida dla celów pedagogicznych i retorycznych mianem „historycznym", zaczerpniętym z *Timajosa* Platona, tj. *chorą*. W pełniejszym wykładzie na temat tej ostatniej, danym w eseju zatytułowanym po prostu *Chora*, jej istota i znaczenie zostają opisane za pomocą także innych (aniżeli pustynia prapoczątków) metafor, które skądinąd mogą zaledwie przybliżyć jej naturę. Pisze zatem Derrida tak:

> „Chora" nie jest podmiotem. Nie jest substancją ani „podłożem". Hermeneutyczne „typy" mogą informować, mogą nadawać formę „chorze" jedynie w tej mierze, w jakiej – niedostępna, niewzruszona, „amorficzna" (*amorphon*) i zawsze nietknięta, dziewicza dziewiczością, która radykalnie przeciwstawia się wszelkiemu antropomorfizmowi – „wydaje się ona przyjmować" te typy i „tworzyć" dla nich „miejsce". Ale choć Timajos nazywa ją naczyniem (*dechomenon*) lub miejscem (*chora*), nazwy te nie oznaczają istoty, trwałego bytu „eidosu", ponieważ „chora" nie jest ani z porządku „eidosu", ani z porządku kopii – obrazów „eidosu", które się w niej odciskają. W tym sensie „nie jest", nie przynależy bowiem do żadnego z dwóch znanych bądź rozpoznanych rodzajów bytu (Derrida, 1999a, ss. 24–25).

Na podstawie przytoczonej tu charakterystyki zjawiska można stwierdzić, że definicja *chory* musi być negatywna i każdorazowo chybiać sedna, albowiem desygnat proponowanego odniesienia nie istnieje albo raczej – nie istnieje na sposób dla nas pojmowalny. *Chora* znaczy więc to, co się oddziela, odchyla od wszelkiej rzeczy poszczególnej w taki sposób, że użycza jej miej-

sca. Sama jest niczym. *Chora* przyjmuje wszystkie określenia, żadnego z nich jednak nie posiadając.

Równie amorficzny, woskowaty – można by rzec – charakter ma wyspa-pustynia z noweli *Mrtvo more* Petra Šegedina. Zarysowanej w tekście przestrzeni przysługują bowiem funkcje analogiczne do tych, które filozof wyróżnił mówiąc o *chorze* – tej, która nie mając swojej istoty, może wykraczać poza każdą przydawaną jej nazwę, i tej, która się wywodzi z rozumowania nieczystego, hybrydycznego, niczym z sennego marzenia. „Otok je egzistencijalna metafora" („Wyspa jest egzystencjalną metaforą") – pisze Krešimir Nemec, zaznaczając otwieranie się opisywanej przestrzeni, udzielanie przez nią miejsca szeregowi tematów i zjawisk, przybieranie kolejnych masek (Nemec, 2006a, s. 16). Jak zauważa krytyk, wyspa-pustynia jest synonimem wewnętrznej pustki, moralnych wątpliwości, problemów samorealizacji i wyboru drogi. Jawi się jako metonimia człowieka wykluczonego, odizolowanego, niezdolnego do komunikacji z innymi, zatopionego niejako w samym sobie, stale się gubiącego w zawiłościach własnej psychiki. Ukazuje się pod postacią strachu czy samotności ogarniających jednostkę, które to stany, w prozie Petra Šegedina, współgrają z otoczeniem, z nużącym kamiennym, wyspiarskim krajobrazem. Liczba motywów wpisujących się w to niby-terytorium, kostiumów, jakie można by nań nałożyć, nie wyczerpuje się[3]. Ivana Žužul, omawiając strategię narracyjną w powieści *Crni smiješak* (charakterystyczną, jak mniemam, dla całej twórczości autora), pisze: „Rečena prikazivačka strategija podcrtava mogućnost beskonačnog umnožavanja, trajne nezavršivosti, manjkavosti i razlike značenja"[4] (Žužul, 2005, s. 126). Zarysowana tu specyfika narracji pisarza bliska jest strategii myślenia przynależnej *chorze*, a tym samym w moim rozumieniu może się stać wystarczającą podstawą do mówienia o wyspie-pustyni jako *chorze* właśnie. I chociaż Barbara Skarga z niechęcią się odniosła do Derridiańskiego zjednania pustyni i *chory*, widzę jego zasadność i odnajduję w nim pewne siły witalne, wątpiąc jednak, za filozofką, w zupełnie nowy początek. Chcę mówić o wyspie-pustyni jako miejscu, które daje przestrzeń czemuś innemu, ale, jak napisał autor *Wiary i wiedzy*, kończąc swój wywód – bez najmniejszej wspaniałomyślności, bez nadziei nawet na śmierć i rozrzucenie prochów (Derrida, 1999b, s. 96).

[3] Nie wyczerpuje się nie tylko w ramach nakreślonego tutaj dyskursu „ciemności i śmierci", wskazywanego jako typowy dla twórczości Petra Šegedina. Jak zauważa Dragan Gligora, podejmując temat mitycznych krajobrazów w noweli *Dan*, bywa wyspa w prozie pisarza także miejscem dominacji wizualności, świetlanej egzaltacji, rytmu, przez co otwiera się również na inną, nieakcentowaną w tej książce problematykę cyklicznej struktury przyrody, stapiającego się z nią człowieka, powrotów do mitu (Gligora, 2005, ss. 109–110).

[4] „Wskazana strategia przedstawiania podkreśla możliwość nieskończonej multiplikacji znaczenia, jego trwałej niedomykalności, niewystarczalności i różnicy".

1. Pustynia to pustka

Pustynia to przerażająca pustka – pisze Barbara Skarga, oddając tym bezpretensjonalnym stwierdzeniem obraz, który na trwałe wrył się w nasze umysły. To miejsce, gdzie nic nie ma. Czy rzeczywiście to nic, tę próżnię, jej charakter oddaje najlepiej, jak chce badaczka, określenie „przerażająca"? Czy nie poszukiwali tej pustki wielcy francuscy humaniści, widząc ją raczej jako upragnioną, dającą wytchnienie i warunkującą proces twórczy? Czy nie uciekał od miejskiego gwaru w miejsca ustronne Jean-Jacques Rousseau, by tam poszukiwać siebie, oddawać się czystemu odczuciu istnienia? Czyż nie postępował podobnie Kartezjusz, który, pisząc o swojej bytności w Amsterdamie, dawał wyraz temu, iż mógłby pozostać zupełnie niezauważony w tym wielkim mieście i żyć tam „równie samotny i oddalony od świata, co na najbardziej odludnej pustyni" (Kartezjusz, 1980, III), uznając ten stan za niezbędny warunek powodzenia w pracy, której się poświęcił? „Pisanie jest taką paradoksalną działalnością, która wymaga ucieczki od innych po to, by pełniej z nimi się spotkać" – podsumowuje swoje rozważania na temat roli samotności w życiu filozofów Tzvetan Todorov (Todorov, 2003, s. 138). Pustka, pustelnia, pustynia, dając człowiekowi wytchnienie od gwaru codzienności, uwalniając jego myśli od rzeczy błahych i ukierunkowując je ku zagadnieniom zasadniczym, ku poszukiwaniu prawdy, staje się miejscem początków procesu twórczego, samotnią filozofa i artysty. Widziana tutaj przez pryzmat humanistycznej myśli pustynia nie przystaje do wizerunku miejsca „przerażającego"[5]. Co więcej, wbrew zastrzeżeniom polskiej filozofki, która odmówiła metaforze pustyni witalnych mocy, jawi się ona (w duchu Derridiańskim) właśnie jako miejsce początku. Wprawdzie nie początku początków, nie jako *arché*, ale jako ta przestrzeń, która, udzielając swej nicości, oczyszcza podmiot i przyczynia się do rozbudzenia w nim natchnienia, twórczej iskry. Nie myli się jednak autorka *Tożsamości i różnicy*, kiedy kreśli mroczny obraz tego terytorium. Nośnikiem takiego wizerunku jest przecież m.in. tradycja biblijna. Analogicznie funkcjonuje ono w potocznych wyobrażeniach, do których badaczka się odwołuje. Zjednanie pustki z czymś przeraźliwym dominuje również w noweli Petra Šegedina *Mrtvo more*. I jakkolwiek trudno w niej usłyszeć choćby dalekie echa

[5] Symbolika pustyni pozostaje głęboko powiązana z wartościowaniem samotności w konkretnych epokach. Humanizm, jak wskazuje Georges Minios, który przyniósł sekularyzację kultury, a wraz z nią arobatę autonomii jednostki oraz możliwości odizolowania się już nie tylko w celu medytowania czy umartwiania (jak to, przynajmniej teoretycznie, czynili ojcowie pustyni w wiekach od III do VI), lecz by „rozmyślać, marzyć, kochać, płakać, modlić się, czytać, pisać" (Minois, 2018, s. 171–172), był pierwszym prądem filozoficznym i światopoglądowym, który pozytywnie wartościował odosobnienie, a zatem i przydawał afirmatywne cechy samej pustyni. Paradoksalnie nawet epoka ojców pustyni, często uznawana za złoty wiek chrześcijańskiego eremityzmu, naznaczona jest, jeśli nie negatywną, to dwuznaczną refleksją na temat samotności. Jak pisze Georges Minios: „Wszyscy autorzy zgodnie przyznają, że ucieczka od świata sama w sobie zbliża do Boga, przyznają jednak, że w praktyce odosobnienie jest zarazem niemożliwe do zrealizowania i niebezpieczne, innymi słowy, że »pustynia« jest mirażem" (Minois, 2018, ss. 105–106).

myśli humanistów, to jednak i tutaj symbol pustyni powiązany zostaje ze sferą twórczą, chociaż rezultatem tworzenia jest dzieło o całkowicie odmiennym od spodziewanego charakterze, nie daje bowiem jakiejkolwiek nadziei na wyjście z obszaru próżni i ciemni, w jakim się pogrąża piszący człowiek.

Przestrzeń, czy raczej przestrzenie, w których się toczy nieszczególnie wartka akcja noweli rozpisanej na pięć sekwencji, najlepiej oddaje nakreślony przez Barbarę Skargę obraz pustyni jako „straszliwej" pustki. Bezimienny Nauczyciel, którego myśli i poczynania stanowią główny przedmiot zainteresowań narratora, jakiś On, jak go określają mieszkańcy wsi, stale przebywa w miejscach naznaczonych atmosferą bezruchu, próżni i niepokoju. Biały pokój z jednym szczelnie zamkniętym oknem, poprzez które wpada jedynie wąski słoneczny promień, pierwsza oznaka nadchodzącego lata, gołe ściany, pusty wieszak nad łóżkiem, jakby zagubione krzesło, stół z porozrzucanymi na nim papierami, wszędzie ślady zapuszczenia i opuszczenia – oto sceneria, w której tkwi bohater. „I nikoga: sama praznina"[6] (Šegedin, 1953, s. 7) – kwituje zastany obraz opowiadacz. Pierwotny wizerunek tego miejsca utrwalony zostaje w kolejnych partiach utworu, a jego niezmienność podkreśla sam narrator:

> Samo u bijeloj sobici gotovo je isto kao i jutros. Možda malene, vrlo sitne razlike, toliko neznatne, da ih ni opaziti ne možemo. Jer, iako na stolici nema odijela, vješalica je još uvijek prazna, zidovi su bijeli i pusti, prozor je pritvoren, na stolu su gotovo iste stvari i jednak raspored; pa, iako više nema jasne sunčane pruge na zidu, i osvjetljenje je isto; a, eto: i krevet je jednako neuredan...[7] (Šegedin, 1953, ss. 37–38).

Jedyną oznaką upływu czasu, która zostaje zaakcentowana w tym opisie, jest zniknięcie ze ściany świetlistej smugi. Wszystko pozostałe sennie trwa w bezruchu.

Nie inaczej funkcjonuje w utworze przestrzeń wsi, w której mieszka bohater – i ona jest w gruncie rzeczy głucha i martwa. „Vruće. Bez daha vjetra. Sunce se pribilo nad Velim Vrhom, a selo kao mrtvo, pritajilo se uz bok brežuljka puna klisura"[8] (Šegedin, 1953, s. 20) – tak narrator wprowadza w atmosferę cuchnącej gnojem wioski, w dalszych partiach tekstu odmalowując przed czytelnikiem harce, jakie wykonują na drzwiach stajni muchy, niepokojone przez ludzi zbierających się przed budynkiem. Zaprezentowana w komentowanym fragmencie strategia narracyjna, w której na pierwszy

---

[6] „I nikogo: tylko pustka".

[7] „Tylko w białym pokoiku jest niemal identycznie jak dziś rano. Może i są różnice, ale na tyle małe, drobne i nieznaczące, że nawet zauważyć ich nie możemy. Bo, mianowicie na krześle nie ma ubrania, wieszak wciąż jeszcze jest pusty, ściany są białe i gołe, okno jest przymknięte, na stole są niemal te same rzeczy i jednakowy układ; chociaż więc nie ma już jasnego słonecznego promienia na ścianie, to i oświetlenie jest takie samo; a spójrzcie: i łóżko jest jednakowo bezładne...".

[8] „Gorąco. Bez powiewu wiatru. Słońce się przebiło nad Wielkim Szczytem, a wieś, jakby martwa, przyczaiła się z boku wzgórza pełnego wąwozów".

plan wysuwa się szczegóły oraz drobiazgi i z ich mikroperspektywy ogląda się rzeczywistość, zwielokrotnia poczucie wszechogarniającej pustki i marazmu, jakimi naznaczona jest przestrzeń. Oto bowiem słyszymy i widzimy to, co zazwyczaj pozostaje nieme i niedostrzegalne. To, co z reguły umyka uwadze, stawia teraz opowiadacz w centrum, nie omieszkając odnotować: „Ostade neočekivana tišina ispunjena zujem muha”[9] (Šegedin, 1953, s. 22), a zdania o podobnym wydźwięku powracają w książce niczym mantra, magiczna formuła, która sprzyja podtrzymaniu atmosfery letargu[10]. Nakreślony tutaj obraz wyspy-pustyni idealnie koresponduje z wizją tej części morskiego wybrzeża, którą wieśniacy nazywają *Mrtvo more* i od której utwór bierze tytuł – od miejsca postrzeganego jako niebezpieczne, gdzie skryta między wysokimi klifami woda jest szczególnie głęboka i skąd rozpościera się widok na bezkresne, jakby martwe morze.

Podobnie jak Nauczyciel odbiera tę przestrzeń przybywający na wyspę po upływie dwudziestu lat narrator. I on, wypowiadając się już we własnym imieniu, akcentuje niezmienność zastanego krajobrazu, jego apatyczny charakter:

> Krenuo sam prema mjestu. Svuda još uvijek iste ograde, isti drač i džbunje, isti žamor mjesta, jednako tamnožuti i čađavi krovovi, onaj obični osjećaj izgubljenosti i osame kao i onda, kada sam po prvi put ulazio u ovo mjesto[11] (Šegedin, 1953, s. 76).

Refleksja nad opuszczonym niegdyś obszarem niemal natychmiast prowadzi do skojarzenia go z *Martwym morzem*, co zostanie wyrażone już nie tylko poprzez analogię, którą można dostrzec lub nie, ale bezpośrednio. Relacjonując swoje przybycie do wsi, zauważa bowiem, że czuje się, jakby trafił na

---

[9] „Zostaje nieoczekiwana cisza wypełniona bzyczeniem much”.

[10] Motyw dojmującej ciszy, którą rozdziera jedynie bzyczenie muchy, pojawia się i dalej: „Eto, i sada, u tu tanku magličastu mrenu bića Njegova, što se svaki čas mogla raspasti, stade se presti i isprepletati nezamjetljivo, kao nešto jedinstveno čudno, samo, golo – zujanje velike muhe. Oglašava se već glasnim, arogantnim zujem: poletjela u par mahova oko prozora, zatim utihla kao da je nestala”. Równie częste są opisy panującej wokoło martwoty: „Oko njega bijaše sve čas mrtvo, čas živo, – onako kako je trenutno gledao: ako je promatrao žutu, mrtvu svijetlost, onda je sve bivalo gluho, mrtvo; ali, ako je samo načas osluhnuo, onda se otvarala provalija zvukova i tišine, koja se upravo kao tišina svijetlim zvučnim ambizom i javljala uhu” (Šegedin, 1953, ss. 40; 57). [„Oto i teraz, w to cienkie, mgliste bielmo Jego istoty, które w każdej chwili mogło się rozpaść, zaczyna się wplatać i wnikać niezauważalnie, jak coś wyjątkowo dziwnego, osobnego, nagiego – bzyczenie wielkiej muchy. Daje znać o sobie coraz głośniejszym, aroganckim bzyczeniem: przeleciała kilka razy wokół okna, po czym ucichła, jakby zniknęła”. „Wokół niego wszystko było już to martwe, już to żywe – takie, na jakie akurat patrzył: jeśli się wpatrywał w żółtą, martwą światłość, wtedy wszystko było głuche, martwe; ale jeśli tylko na moment nadstawił ucha, wtedy otwierała się otchłań dźwięków i ciszy, która właśnie jako cisza docierała do ucha jasną, dźwięczną głębią”].

[11] „Ruszyłem w kierunku miejscowości. Wszędzie jeszcze te same ogrodzenia, to samo zielsko i zarośla, ten sam zgiełk miejsca, jednakowo ciemnożółte i zakopcone dachy, to typowe wrażenie zagubienia i samotności, takie jak wtedy, kiedy po raz pierwszy tam wchodziłem”.

dno *Martwego morza*. Wrażenie zostaje wzmocnione za sprawą powiązania tego ostatniego z cmentarzem, przez który narrator wchodzi do wsi. Wieś lub wyspa po prostu (to zrównanie wydaje się o tyle zasadne, że, jak twierdzi opowiadacz, do miejscowości można przybyć tylko statkiem, a zimą w czasie niepogody nie można w ogóle, przez co niekiedy pozostaje ona całkowicie odcięta od świata), martwe morze i cmentarz – oto para asocjacji, które nadają kształt penetrowanej przestrzeni.

Bliskość niektórych aspektów strefy pustynnej oraz morskiej toni zauważa również ks. Stanisław Hałas, który, omawiając na podstawie tekstów biblijnych niebezpieczeństwa związane z przebywaniem na pierwszym z wymienionych obszarów, pisze: „Bezkresne przestrzenie wielkiej pustyni są w pewnym sensie jak morze, na którym łatwo można zaginąć" (Hałas, 1999, s. 45). Miejsca bez drogowskazów i śladów, terytoria bezładu i płynności, uosabiające pierwotny chaos – wszystko to są wspólne cechy porównywanych stref. Analogicznie wypowiada się o pustyni Barbara Skarga: „Pustynia to nieskończone błądzenie, bez końca, błądzenie szczególne, oto bowiem napotykane ślady okazują się ciągle tymi samymi. Nie odsyłają do niczego innego" (Skarga, 2001). Niemniej w swoich rozmyślaniach nad fenomenem filozofka idzie dalej aniżeli teolog, nie koncentruje się bowiem wyłącznie na cielesnych zagrożeniach. Błądzenie, o którym wspomina, ma także wymiar mentalny. Słowa i myśli w pustynnym krajobrazie, jak twierdzi, wiążą się przygodnie, na chwilę, a następnie rozsypują, tracą związek. Autorka porównuje to zjawisko do nieustannego procesu tworzenia tekstu, który jednak na to miano nie zasługuje, ponieważ ma kształt co najwyżej magmy słownej bądź myślowej. Zestawia je również z Lévinasowskim doświadczeniem „il y a", które ten przyrównuje do bezsenności, i w którym, jak twierdzi, dochodzi do zatracenia wszelkiej orientacji co do własnego punktu wyjścia i punktu dojścia. Co więcej, pozostający pod jego wpływem podmiot trwa w czasie, który poniekąd się zatrzymał, teraźniejszość stopiona jest z przeszłością i jest jej dziedzictwem.

Doświadczenia rzeczywistego, ale i przede wszystkim myślowego błądzenia, niezdążania w jakimkolwiek kierunku, trwania przy tym, co już było, bytowania w poczuciu braku jakiejkolwiek stałości, które stanowią o istocie życia na pustyni, najlepiej też oddają egzystencję poruszającego się w granicach wyspiarskiej wioski Nauczyciela. Tego, którego myśli nawiedzają niczym demony, o czym często donosi literatura pustyni i o czym pisał jako pewnej prawidłowości m.in. Ewagriusz z Pontu (Ewagriusz z Pontu, 1998, ss. 206–210). Wbrew teologowi jednak posługuję się tutaj pojęciem „demon" w znaczeniu przenośnym, widząc w nim symbol dynamiki psychologicznej, który najpełniej oddaje mentalne zapętlenie podmiotu przebywającego na pustkowiu[12]. Skomplikowa-

[12] Doświadczenie tego typu opisuje w swojej książce *Silence in the age of noise* Erling Kagge, przywołując relację z wyprawy na pustynię Mariny Abramović: „*Chaos*. Tego słowa używa Abramović na opisanie swoich przeżyć. Chociaż wokół niej było całkiem cicho, głowę wypełniły jej przeróżne myśli. Musiała walczyć o spokój, nawet w samym środku ciszy. Wspomnienia i myśli toczyły bitwę o jej uwagę" (Kagge, 2017, s. 105).

nie jego sytuacji, przerażającą walkę, jaką toczy on we własnym wnętrzu, komentuje Ewagriusz w następujący sposób: „I o ile łatwiej jest zgrzeszyć myślą niż uczynkiem, o tyle też jest cięższa walka na polu myśli niż ta, która toczy się na polu rzeczy. Umysł bowiem to materia skłonna do poruszeń. Trudno jest ją powstrzymać przed uleganiem nieprawym wyobrażeniom" (Ewagriusz z Pontu, 1998, s. 217). To, co pontyjski mnich określa mianem nieprawych wyobrażeń czy po prostu poruszeń, wydaje się bliskie wewnętrznemu doświadczeniu, o którym pisze Georges Bataille. Jakkolwiek skojarzenie tych dwóch postaci i ich idei może się wydać zaskakujące, to zaznaczyć należy, że francuski filozof określa analogiczne zjawisko doświadczeniem mistycznym, pod którym to pojęciem rozumie wszelkie stany ekstazy, uniesienia czy choćby emocji poddanej namysłowi (Bataille, 1998, s. 53). Jest to kondycja, w której dramatyzacji, kwestionowaniu w gorączce i trwodze podlega istnienie jako takie.

Trudów nakreślonej sytuacji zaznaje niewątpliwie Nauczyciel, któremu demony myśli nie dają spokoju, a które narrator z upodobaniem śledzi. Pierwszy z nich to przejmująca samotność. Właściwie cały utwór można by odczytać jako hymn samotności właśnie: „Obuhvati ga samoća; osjeti je prisutnu u svemu"[13] (Šegedin, 1953, s. 12). Stan ten bohater z upodobaniem podtrzymuje i raz po raz na nowo podejmuje nad nim refleksję, dla której szuka podniet w otaczającym go krajobrazie i wspomnieniach. W obliczu mroku i dojmującej głuszy, którą przerywają co nawyżej odgłosy zwierząt, niemal fizycznie odczuwa zatem, jak ciemna, straszliwa noc wchodzi poprzez ucho do jego wnętrza i obejmuje duszę. W retrospekcji będzie z uporem powracał do Niej, do Nauczycielki, która go skrzywdziła, od której próbuje uciec, i którą chce wyrzucić nie tylko ze swojego życia, ale także z własnej głowy. Będzie analizował z chorą wręcz fascynacją najdrobniejsze poruszenia myśli, zmiany humorów, stany emocjonalne, co tylko spowoduje wzrost poczucia nieprzystawalności do świata i trwanie wewnątrz własnego duchowego dramatu. W przekonaniu rumuńskiego filozofa Emila Ciorana istnieją dwa sposoby odczuwania samotności: gdy człowiek czuje się sam na świecie i gdy odczuwa osamotnienie świata (Cioran, 2007, ss. 103–105). W pierwszym przypadku można mówić o samotności indywidualnej, która jest wynikiem własnych, subiektywnych niepokojów podmiotu. Ten drugi wskazuje na samotność kosmiczną, mającą źródło w mniejszym stopniu w czysto subiektywnym zamęcie jednostki, w większym zaś – w poczuciu, że świat jest porzucony, w doznaniu zewnętrznej nicości. O ile samotność, którą odczuwa Nauczyciel, nosi znamiona indywidualnej, o tyle ta, której doświadcza opowiadacz historii, bliższa jest kosmicznej. Przybywszy po dwudziestu latach do wioski, którą opisuje na kartach utworu i która jest tłem dla poczynań Nauczyciela, nie potrafi się odnaleźć w jej przestrzeni. Przeszywa go dojmujące poczucie zagubienia w nieznanych stronach, myśl, że wszystko jest zarazem tak blisko i tak daleko, takie swojskie i jednocześnie tak obce. Przechadzka po miejscowości pogłębia tyl-

[13] „Ogarnia go samotność; czuje ją obecną we wszystkim".

ko stan alienacji, dystans, jaki go dzieli od opuszczonego niegdyś zakątka, do którego powraca ze świadomością bycia obcym:

> A i samo mjesto... Nikako nisam mogao naći prijateljsku vezu ni sa stvarima, ni s ljudima. Zaboravili su me, izmjenile su se generacije, a ja s novim nikakve veze nisam imao. Prošlo je više od dvadeset godina. Osluhnuo sam njihove razgovore u kuhinjama, pod kamenim krovovima: sve daleko od mene, strano, ništa nije imalo veze sa mnom[14] (Šegedin, 1953, s. 84).

Negatywne emocje, jakich doznaje opowiadacz, pozostają głęboko związane ze szczególnym charakterem miejsca, do którego przybywa – odgrodzonego od świata, niemal niedostępnego. Martwotę okolicy, jej porzucenie, wyobcowanie, trwanie w zapomnieniu oraz nieważność, akcentują także ci, którzy się w niej osiedlili na stałe. Podstarzała już Nauczycielka, dawna przyczyna trosk głównego bohatera, którą narrator spotyka w wiosce i u której nocuje, określa miejsce swojego zamieszkania jako zapadłe i nieprzystępne, znacznie się różniące od Zagrzebia, z którego przybywa opowiadacz, a który w jej wyobrażeniach funkcjonuje jako „wielki świat". Wioska poprzez swoje specyficzne położenie niejako poza światem lub w obrębie krainy zmarłych oraz atmosferę stagnacji, jaka w niej panuje, wydaje się porzucona na sposób wskazany przez rumuńskiego filozofa. Zdana na własny, całkowicie nieistotny los, opuszczona kropka omywana falami Martwego morza, której aura przyczynia się co najwyżej do zintensyfikowania stanów samotności u pozostających w jej obrębie podmiotów – oto wizja wyspy-pustyni, której nośnikiem jest omawiana nowela.

Akcentowanie zagubienia w przestrzeni, w której się przebywa, wysuwanie na plan pierwszy drobiazgów – smugi światła na ścianie, porozrzucanych rzeczy codziennego użytku, podmuchów wiatru, milczącego trwania księżyca, kocich, niemal niesłyszalnych kroków czy igraszek much, szczegółów, które wzmagają poczucie wyobcowania i budują wizję nieprzyjaznej i niebezpiecznej krainy duchów oraz cieni, może jednak wynikać nie tylko, czy nie tyle, z jej rzeczywistej nieatrakcyjności i nieprzystępności, ile z maniery, w jakiej oddaje się jej właściwości albo (i może przede wszystkim) – ze sposobu, w jaki się ją odbiera. „Oczy człowieka dostrzegają na zewnątrz to, co wzburza jego wnętrze. Otoczenie bywa najczęściej rezultatem podmiotowej projekcji, bez której stany duchowe i intensywne doświadczenia nie mogą się w pełni urzeczywistnić" – twierdzi w jednym z esejów swojej debiutanckiej książki Emil Cioran (Cioran, 2007, s. 57). Ten rodzaj odpowiedniości, jaki zachodzi między płaszczyzną subiektywną, wnętrzem podmiotu i obiektywną, a zatem otoczeniem, które on zamieszkuje, rozpoznać można i w omawianym

[14] „A i samo miejsce... W żaden sposób nie mogłem znaleźć przyjacielskiej więzi ani z rzeczami, ani z ludźmi. Zapomnieli o mnie, zmieniły się generacje, a ja z nowym czasem żadnych więzi nie miałem. Minęło więcej niż dwadzieścia lat. Doleciały mnie ich rozmowy w kuchniach, pod kamiennymi dachami: wszystko dalekie ode mnie, obce, nic nie miało ze mną związku".

przypadku. Entuzjazm i euforia, wszelkie formy nadmiaru są zdaniem autora *Na szczytach rozpaczy* tak intensywne, że muszą znajdować ujście, albowiem ich gromadzenie się grozi gwałtownym wybuchem. Natomiast przekraczanie granic w stanach odmiennych ma inny sens, ponieważ ich zaczątkiem jest nie nadmiar, ale brak, próżnia, której granic z zasady nie sposób oznaczyć. Próżnia, pustka rozprzestrzenia się, jak zaznacza filozof, stopniowo niczym gangrena i jest to proces, który nie ma nic wspólnego z rozkwitem istnienia, będącym wynikiem pozytywnych uniesień, lecz ze zmniejszaniem się, zanikaniem, redukcją, powrotem do nicości.

Mało zaskakujący zatem wydaje się fakt, że poza krajobrazami pustkowia oblanego żarem słońca, pozbawionego podmuchów wiatru i widoku ludzi oraz białych, opuszczonych pomieszczeń, które zamieszkują co najwyżej cienie, tłem dla toczącej się leniwie opowieści staje się posępna, owiana tajemnicą, skrywająca trupa sceneria nocna, którą niczym narkotykiem odurza się Nauczyciel:

> A volio je šetati noću ovim mjestancem – danju se zapravo krio od njega. Ni kiša, ni strašnih noćnih jugovina nije se bojao, pobojavao se samo ovakvih mjesečina, pa upravo zato, što ih se tako bojao, najradije je i šetao takvim noćima. Nije on imao neki naročiti osjećaj za krajolik, za sliku, pa ni za muziku, ali je osjećao dramatičnost pojava na poseban svoj mutan način: zanosila ga, opijala kao droga. No to što je pod ovom čudno-jasnom mjesečinom bio i mrtvac u selu, davalo je strahu punu dramatičnost[15] (Šegedin, 1953, ss. 55–56).

Dające się tu zaobserwować przystawanie mrocznej zewnętrzności otaczającej podmiot do wizji jego rozedrganej natury wbrew pozorom nie przybliża go do świata i rzeczy, ale od nich separuje. Jest bowiem oznaką zamykania się w sobie bohatera, tworzenia przezeń własnej alternatywnej rzeczywistości, z czym się wiąże wygaszenie aktywności przejawianej w życiu realnym. Stan ten można by na tej powierzchownej płaszczyźnie porównać z mistycznym uniesieniem, do jakiego dążyli pustelnicy, szukając głębszego doświadczenia Boga. Jego istota jednak, mimo istnienia analogicznej ogromnej wewnętrznej dynamiki i wycofania się ze świata materialnego, pozostaje inna. Bliższa jest raczej antyspełnieniu, zastępującemu swój pierwowzór, o jakim pisze Agnieszka Balińska, nie ma bowiem nic wspólnego z dążeniem do Boga, z przeżywaniem prawdy swojej egzystencji[16]. Ta z perspektywy ży-

[15] „A lubił spacerować nocą tą mieściną – za dnia się właściwie krył przed nią. Ani deszczu, ani strasznych nocnych podmuchów wiatru się nie bał, lękał się tylko takiej poświaty księżyca, i właśnie dlatego, że tak się jej bał, najchętniej spacerował takimi nocami. Nie miał on jakiejś specjalnej wrażliwości na krajobraz, na sztukę ani na muzykę, ale odczuwał dramatyczność zjawisk na swój szczególny, mętny sposób: porywały go, mamiły niczym narkotyk. A to, że pod tym dziwno-jasnym księżycem był i trup we wsi, dodawało lękowi całkowitej dramatyczności".

[16] W swojej książce autorka próbuje uchwycić i prześledzić mechanizmy przeciwdziałające mistycznemu spełnieniu. Jako podstawowe i zarazem najbardziej niebezpieczne wskazuje znaki kulturowe, a więc te odcinki struktury symboli (symbol jest w jej mniemaniu synonimem wartości „wypowiedzianych" w strukturach językowych), które „wyciągane" są z kontekstu swo-

cia mnicha zastępcza kompensacja nie prowadzi właściwie ku czemukolwiek, jest czystym przejawem adoracji nicości, jak chce Emil Cioran, niebycia, ukłonem w stronę rozczulającego się nad sobą, narcystycznego podmiotu, który, jak relacjonuje narrator:

> spašavao se u ništavilo, u rasplinjavanje svog vlastitog ja. Bivao je mutan, slabašan, objektivan svijet zbivanja! Njega, ta njega više i nije bilo: bilo je to samo objektivno postojanje... Živio je samo taj svijet oko njega i to, čudno, u sve većoj tišini[17] (Šegedin, 1953, s. 44).

Zarysowaną tu wizję wewnętrznej pustyni bohatera, w której chowa się on przed obiektywnie istniejącym światem, można by za Cioranem odczytać jako symptom rezygnacji, która następuje na skutek uświadomienia sobie niestałości rzeczy, ulotności piękna i wszystkiego, co wspaniałe. Bohater noweli w chwili, gdy go poznajemy, przeżywa przecież miłosne rozczarowanie. Jego wycofanie się z życia związane jest z niestałością relacji międzyludzkich, z chęcią ucieczki przed kobietą, Nauczycielką, przez którą, jak twierdzi (a o czym nie ma dokładniejszych informacji), został skrzywdzony. Niemożność oddalenia się na rzeczywistą pustynię choćby ze względu na środowisko i klimat, w jakim rzecz się rozgrywa, na taką, gdzie, jak podaje rumuński filozof, człowiek pozostaje wolny, tylko ze słońcem nad głową i gdzie może trwać przejęty jedynie myślą o wieczności (Cioran, 2007, s. 169), nie pozostawia mu innego sposobu zrezygnowania z niedoskonałego życia aniżeli poprzez samobójstwo. Tego dokonuje bohater w wymiarze symbolicznym – umartwiając swoje wnętrze, czyniąc zeń pustynię nawiedzaną przez demony myśli, a następnie eksterioryzując ją na otaczającą go przestrzeń. Obie sfery – wewnętrzna (mentalna) i zewnętrzna (materialna) – zrównane w jedno, zdają się nosić wszystkie znamiona, jakie tradycja przypisuje miejscom opustoszałym, w tym ich funkcjonowanie jako królestwa Tanatosa. *Pustkowia* – zauważa Agnieszka Balińska – „nacechowane są mrocznością umierania, przerażają swoją dzikością, niemożnością odnalezienia ładu i drogi. Ciemność, noc, cisza to kolejne metonimie, jakimi przedstawia się strefę śmierci" (Balińska, 2008, s. 29). Wyobrażenie pustyni jako krainy umierania, obecne, jak wskazuje ks. Stanisław Hałas, nie tylko w naszej tradycji, ale również w mitologii asyryjsko-babilońskiej, która wiąże siostrę Tammuzę,

---

jego zasadniczego znaczenia i w ten sposób stają się głównym składnikiem antywartości. Karykaturyzacja symboli jest wynikiem procesu socjalizacji, który prowadzi do konfliktu między jednostką a społeczeństwem narzucającym jej określoną wizję życia. Przejawem tego procesu bywa, jak wskazuje badaczka, opisując swoje pobyty w miejscach odosobnionych, utożsamienie przestrzeni mentalnej z przestrzenią fizyczną, a zatem zamknięcie się w wyobrażeniu o pustelni, odżegnanie tej ostatniej od jej istoty. Opisane tutaj zjawisko odpowiada powierzchownemu przeżyciu pustyni, o jakim mowa w noweli (Balińska, 2008, ss. 7–17; 43–45).

[17] „[R]atował się ucieczką w nicość, w rozpływanie się swojego własnego ja. Istniał mętny, słabowity, obiektywny świat zdarzeń! Jego, ależ jego już nie było: było tylko to obiektywne istnienie... Żył tylko ten świat wokół niego i to, dziwnie, w coraz większej ciszy".

Panią Pustyni, ze światem podziemnym i czyni z niej pisarkę otchłani, oraz w eposie ugaryckim, który pustynię ukazuje jako siedzibę Mot (czyli śmierci) (Hałas, 1999, s. 61), zaznacza się także w omawianym utworze i to nie tylko we wspomnianym już fragmencie, gdzie bohater skrywa się w nicości, w rozpływaniu się własnego *ja*. Krzyk rozpaczy Nauczyciela, doświadczającego śmierci w postaci długotrwałej agonii, która splata się z życiem, „słychać" w noweli kilkakrotnie. Opisy tonięcia, wpadania w czarną otchłań, rozpadania się na kawałki, nieistnienia stanowią powracający motyw, a przeżywający to wszystko bohater coraz bardziej pogrąża się w obłąkańczym stanie. Obsesja śmierci dotyka go tak głęboko, że odejście starej ciotki Ursy i obecność trupa we wsi odczyta jako konsekwencję istnienia wokół siebie radykalnego zła, przed którym nie można uciec:

> Zagleda se u bijelo pokućstvo, i ono mu se učini tako golo, bijedno, a bijelo upravo zato, što je ili samo zlo, ili sredstvo zla... Pa i vjetar, i svi glasovi sela otkriše mu se tada plimom iskonskog zla, a glasovi harmonike kao satanski smijeh... I teta Ursa je žrtva toga[18] (Šegedin, 1953, ss. 48–49).

Wrażenie bycia ofiarą jakiejś niewidzialnej siły będzie się pojawiać w jego głowie kilkakrotnie, a skutki panoszenia się zła we wsi dadzą się zaobserwować i później. Wątek bohatera prześladowanego przez Tanatosa i wszechogarniającą negację powróci choćby w sytuacji, kiedy Nauczyciel z oddali będzie podglądał miejscowego błazna Donka Plućicę, bijącego swoją żonę. Przekonany, że jest świadkiem zabójstwa, zamiast próbować kobiecie pomóc, z lubością oddaje się biernemu uczestnictwu w zadawanym mordzie, odnajdując w tej czynności coraz większą przyjemność. Krótka refleksja nad zajściem doprowadzi go jednak do stanu głębokiego przerażenia. Bohaterem wstrząsną uczucia, jakie go nawiedziły podczas obserwacji incydentu. Początkowo dręczony obsesją śmierci, niejednokrotnie zaznający jej objęć, teraz sam stanie się tym, który znajduje satysfakcję w zadawaniu jej już nie sobie, ale innemu człowiekowi. To w nim zło i Tanatos odnajdą swoją przystań i swojego wyręczyciela, powodując dezintegrację osobowości bohatera, kolejne rozpadanie się jego *ja*, tonięcie w nicości.

Jako skrajną formę doznania i zarazem zadawania śmierci można również odczytać (w duchu Georgesa Bataille'a) incydentalny akt seksualny, który będzie miał miejsce na wybrzeżu nieopodal martwego morza i rozegra się między Nauczycielem a Małą Ćuricą, kilkunastoletnią nieślubną córką mieszkającej we wsi wraz z siostrą bliźniaczką Katy Ćurić. Otwierająca ten epizod scena, w której dziewczyna przypadkowo upada przed zamyślonym mężczyzną, rozdzierając sobie sukienkę i bieliznę, a tym samym obnażając nagie cia-

[18] „Zapatrzył się na białe sprzęty, i one mu się wydały tak gołe, biedne, a białe właśnie dlatego, że są albo wyłącznie złem, albo środkiem zła... No i wiatr, i wszystkie głosy wsi objawiły mu się wtedy przypływem pierwotnego zła, a dźwięki harmonijki niby szatańskim śmiechem... I ciotka Ursa jest tego ofiarą".

ło, ustawi bohaterów niejako naprzeciwko siebie, każdego z nich w innej roli – ją jako ofiarę, jego w roli łowcy. Jasność myślenia Nauczyciela i jego świadomą wolę zastąpią zwierzęce ruchy nabrzmiałych krwią organów, a niekontrolowana przez rozum gwałtowność będzie je pchać do wybuchu. W przerażeniu dziewczyny i panicznym strachu, który początkowo spowoduje spięcie jej ciała, odnajdzie napastnik dodatkowy bodziec stymulujący podniecenie. Gdy stan ten zacznie stopniowo mijać i ofiarę ogarnie strach, agresor pobudzi go na nowo. Wyzuta niejako ze swojego bytu dziewczyna, skulona w ramionach napastnika, biernie poddana jego natarczywym gestom, wykrzywi twarz w bolesnym grymasie i wyda z siebie ciemny, nieludzki wręcz, nieartykułowany krzyk rozpaczy, płaczu oraz przyzywania pomocy. Grymas ten, który bohater porówna do straszliwego jęku, jaki wydają z siebie ludzie i zwierzęta w chwili przedśmiertnej paniki, sprawi oprawcy perwersyjną rozkosz, w związku z czym będzie próbował wywołać go ponownie. Ponieważ jednak nie uda mu się to po raz drugi, zaprzestanie gwałtu, nie doprowadzi swojego ciała do ostatecznej eksplozji. „Kto daje się ponieść temu ruchowi, ten przestaje być człowiekiem i na sposób zwierząt poddaje się ślepej gwałtowności, rozpasaniu, które rozkoszuje się zaślepieniem, zapomnieniem" – pisze Georges Bataille (Bataille, 2007, s. 104), fundując nam niejako podstawę do mniemania, że czyn bohatera jest formą ucieczki od pustynnej rzeczywistości, próbą zapomnienia o własnej niezadowalającej kondycji, o marności otaczającego świata, ale przede wszystkim formą odegrania się na kobietach, na Nauczycielce w szczególności, zaś Mała Ćurica jest tylko przypadkowym narzędziem w jego rękach[19]. Tym niemniej nie ulega również wątpliwości fakt, że poprzez postępek pogrąża się on w negatywności jako kondycji permanentnej. To, co miało przynieść chwilę wytchnienia, unicestwia go jako człowieka, osłabia jego poczucie siebie, kwestionuje je, prowadzi do zamarcia osobowości i bohatera jako oprawcy, i dziewczyny jako ofiary. Wszelkie doznanie erotyczne wiąże się tu zatem z doświadczeniem śmierci, z przeżyciem chwilowego zerwania z samym sobą i rzeczywistością, w której bytuje podmiot. Paradoksalnie zatem akt, który miał uwolnić bohatera od nękających go trosk, akt chwilowego odrzucenia człowieczeństwa, okazuje się tożsamy ze zgodą na własną

[19] Z ducha Bataille'owski obraz kobiety i jej seksualności pojawia się w głowie bohatera, kiedy myśli on o Nauczycielce i relacji, w jaką powinien był z nią wejść: „Zašto je on nije prvi dirnuo?!... Probudio u njoj strah, onaj duboko uznemirujući strah, što se u ženama javlja, kada ih odnosimo od njih samih, od onih njih, kakve misle da jesu, kakve se glume, a vraćamo ih dolje, tamo gdje jesu i što jesu. U mesu, samo meso, pűt... (Zanosio se, upravo opijao...) I to dolje, to tamo, crno, to neznano postaje ono pravo utočište, iz kojega nikada ne bi htjele van..." (Šegedin, 1953, s. 47). W tym kontekście zajście z Małą Ćuricą może się jawić jako materializacja myśli skrzywdzonego przez Nauczycielkę bohatera, próba odegrania się na niej, sprowadzenia jej do funkcji czysto biologicznych. Wejście wiejskiej dziewczyny w jej rolę, rolę ofiary mężczyzny, wydaje się przypadkowe. [„Dlaczego nie on pierwszy ją dotknął?!... Przebudził w niej strach, ten głęboko niepokojący strach, który pojawia się w kobietach, kiedy je odrywamy od nich samych – takich, jakimi myślą, że są, jakie grają, a sprowadzamy je w dół, tam gdzie są i czym są. W mięsie, tylko mięso, ciało... (Unosił się, właściwie opajał...) I to w dole, to tam, czarne, to nieznane staje się tym prawdziwym schronieniem, którego nigdy nie chciałyby opuszczać..."].

śmierć, ponownie – z przyzwoleniem na zadawanie jej innemu, a przez to z niemożnością wydostania się z więzienia dręczącej go tanatycznej obsesji. Wyspa-pustynia po raz kolejny ukazuje się tu jako ta przestrzeń, w której człowiek skazany jest na błądzenie, podążanie wiecznie po tych samych śladach, które pozwalają co najwyżej na ciągłe powroty do tego samego miejsca. Ruch w przestrzeni pustyni, także ruch myśli, wyobraża zatem, jak już zaznaczano, koło, zamknięty krąg.

2. Pustynia jako chora

Pustynne aspekty wyspiarskiego krajobrazu, wizja wewnętrznej pustyni człowieka, jego obsesja śmierci, rozpadania się, pogrążania w nicości, atmosfera smutku, trwogi i wszechogarniającej samotności lub – podsumowując krótko tę enumerację słowami autora *Narodzin tragedii* – obraz wszystkiego, co „w istnieniu twarde, przerażające, złe, problematyczne" (Nietzsche, 2009, s. 18) – oto kształt rzeczywistości, jaką opisuje Petar Šegedin, a której doświadczają i bohater, i narrator noweli. W kontekście nakreślonej dotychczas wizji prowokacyjnie mogą brzmieć deklaracje o witalności badanego symbolu, które poczyniłam, rozpoczynając tę refleksję i zapowiadając ukazanie twórczych pierwiastków pustyni. Dlaczego istnieje raczej coś niż nic? – pytam zatem za Gottfriedem Wilhelmem Leibnizem. I czymże jest to coś, co miałoby dawać i pobudzać, w odniesieniu do świata, który prezentuję?

„Naiwność trwogi jest niebotyczna. Zamiast zstąpić do głębi swej trwogi, zatrwożony gdera, poniża się i ucieka. A przecież trwoga była jego szansą: został wybrany, odpowiednio do swoich przeczuć" (Bataille, 1998, s. 96) – twierdzi Georges Bataille. Ukazanie uczuć bojaźni, troski, lęku przed śmiercią jako nagrody, wyróżnienia, w końcu pewnej potencji jest motywem powracającym w pracach różnych myślicieli. Sam autor *Teorii religii* widzi w nich środek wiodący bezpośrednio ku poznaniu, ku wiedzy, ku ostatecznemu doświadczeniu. Jak zauważa Barbara Skarga, w podobnym duchu, tzn. wiążąc pewien specyficzny stan ducha (tym razem będzie to samotność) z doznaniem pragnienia wiedzy, wypowiada się Martin Heidegger. Wyeliminowawszy w refleksji zależność samotności od sytuacji odosobnienia, alienacji i separacji, czyli uniezależniwszy ją od wszelkich stanów zacieśniania się świata, a następnie odrzuciwszy psychologiczny punkt widzenia w namyśle nad nią, stawia filozofka pytanie o jej istotę i stwierdza, że jest ona jakimś specyficznym sposobem istnienia (Skarga, 2009, s. 193). W sukurs przychodzi jej twórca *Bycia i czasu*, wiążący ten stan z nudą, ale nie tą, która się rodzi na skutek jakiejś sytuacji i ma charakter akcydentalny, lecz z tą, która nie przychodzi z zewnątrz i nie ma związku ze zdarzeniami, jakie się stają udziałem człowieka. Jest to wszechogarniające znużenie i obojętność wobec wszelkich istnień, w tym i własnego bycia. Opisana tutaj kondycja wygaszenia wszelkich emocji oraz towarzysząca jej świadomość nieuchronne-

go końca prowadzi, pisze autorka *Tożsamości i różnicy*, do dobrze znanych Heideggerowskich motywów – trwogi, bytu ku śmierci, skończoności i samotności. Ta głęboka nuda bowiem, dzięki której jednostka oddala od siebie płytką światowość, pozwala jej stanąć wobec własnego bycia, lepiej je zrozumieć. Nuda jawi się tutaj jako moment fundamentalnego rozbudzenia, które samotność warunkuje. Obaj myśliciele – Bataille i Heidegger – kojarzą więc wskazane stany z otwieraniem się na fenomen śmierci, z dotykaniem prawdy poprzez to graniczne doświadczenie. Tymczasem ludzka istota odrzuca tę „najbardziej własną możność bycia", ucieka przed tak rozumianą trwogą w projekty, które ją odciągają od zmierzania wprost do kresu, przez co sytuuje samą siebie w pozycji sługi, Niewolnika, tego, który boi się stanąć twarzą w twarz ze Śmiercią, jak czyni to Heglowski Pan w ujęciu Alexandre'a Kojève'a (Kojève, 1999, ss. 546–599).

Eskapistyczną ścieżką, która nie wiedzie bynajmniej w stronę spraw ostatecznych, która nie jest trwaniem w przygnębieniu, w męce, ale oddalaniem się od nich poprzez działanie, ekspresję, komunikowanie, podążać będą również bohater noweli, jej narrator i sam twórca. I choć ponownie wydawać by się mogło, że popadam w sprzeczność, odmawiając choćby pierwszemu z wymienionych egzystowania rzeczywistego, w doświadczeniu wewnętrznym, na pustyni najbardziej pustej, gdzie, jak podaje Georges Bataille, „szarość nieba staje się siedzibą wielkiej trwogi, jak grobowiec siedzibą mnicha" (Bataille, 1998, s. 101), to zaznaczyć muszę, że wrażenie to jest powierzchowne i mylne. W myśl bowiem zasady wypowiedzianej przez wspomnianego filozofa wszelka aktywność, w tym literatura, jest przeciwieństwem wewnętrznego doświadczenia. Co więcej, każdorazowo, kiedy próbuje je wyrażać, kiedy podejmuje temat kresu, chybia celu, albowiem jest on od niej całkowicie różny. Poezja mająca go na względzie – zauważa francuski badacz – wcale go nie osiąga, gdyż w momencie pojawienia się kresu nie ma już środków, które by służyły jego osiągnięciu. „Odrzucenie komunikowania jest sposobem komunikowania mniej przyjaznym, ale najpotężniejszym" (Bataille, 1998, s. 101) – podsumowuje myśliciel. Wszelkie próby poetyzowania, ucieczki w estetykę, w jakąkolwiek formę wyrazu są przejawem niewolniczej pracy, odkładania właściwego istnienia na później. Cóż więc z tego, że Nauczyciel z upodobaniem wręcz oddaje się kontemplowaniu pustki i mroku, że raz po raz podejmuje kwestię dezintegracji własnego *ja*, rozpadania się, zanikania jestestwa, skoro wątki te stale współistnieją z werbalizowaną kilkakrotnie potrzebą zbudowania siebie od nowa takim, jakim go będą widzieć inni. Umieranie nie stanowi więc właściwego celu bohatera, jest co najwyżej etapem w procesie konstruowania nowej jednostki. Nie doświadcza on zatem śmierci na sposób pożądany przez Martina Heideggera czy Georgesa Bataille'a, jest przykładem człowieka pogrążającego się w afirmacji życia jako długotrwałego szachrajstwa. Zakładany przez bohatera projekt, nad którym pracuje, przybiera, jak sam twierdzi, kształt maski, którą z zadowoleniem na siebie wkłada, odnajdując przynajmniej chwilowy spokój:

> A ipak nije on jasno znao, kakva je čovjeka od sebe izgradio; no smjestivši se u njemu, uhvativši poneke konce te maske, osjećao je onaj dovoljno potreban mir, koji je ponekad – kad su se zbivali «strašni» potresi – tako želio...[20] (Šegedin, 1953, s. 39).

Skrycie się za maską, ta najsubtelniejsza z form ucieczki, po jaką sięgał Kartezjusz[21], jawi się więc jako próba inkarnacji *ja* w bohatera, który przetrwa. Sama czynność pisania jest obecna na kartach książki, a Nauczyciel poza tym, że koresponduje z Nauczycielką, para się również prowadzeniem dziennika, który, jak zdradza Nauczycielka w ostatnich partiach utworu, miałby ujrzeć światło dzienne. W obu przypadkach jego zapiski noszą ślady rozważań m.in. o charakterze filozoficznym, dotykają choćby problematyki istoty człowieczeństwa, współgrają z rozmyślaniami bohatera o bytowaniu w niedoskonałym świecie. Opisywany tutaj akt ucieczki przed śmiercią w twórczość przybiera kształt z ducha Cioranowskiego popadania w liryczność, wynikającą z nadmiaru negatywnych emocji, jakie wypływają z istoty ludzkiej. „Być lirycznym wskutek cierpienia znaczy przeżywać proces wewnętrznego płonięcia i oczyszczania" – pisze rumuński filozof, dodając nieco dalej: „Jeśli mimo wszystko żyjemy nadal, zawdzięczamy to naszej zdolności do obiektywizacji przez pisanie, uwalniające nas od niesłychanego napięcia. Twórczość jest tymczasowym wybawieniem ze szponów śmierci" (Cioran, 2007, ss. 9; 13). Powiązanie pisarstwa z tą ostatnią, obecne również choćby u autora *Doświadczenia wewnętrznego*, przybiera tutaj znaczenie przeciwstawne. To, co dla Emila Ciorana jest nietrwałą formą ocalenia, w mniemaniu Georgesa Bataille'a pozostaje oszustwem, trywializacją życia rozumianego jako bycie ku śmierci, *złym* umieraniem, podczas którego tworzy się iluzoryczny ludzki świat, obmyślony dla sztuki rodzącej i podtrzymującej stan ekstazy nieznanej odchodzącemu zwierzęciu.

Postrzeganie wyspy poprzez obraz pustyni i nierozerwalnie związanych z nią przejawów przygnębienia, męki, dogorywania w trwodze jako efektu estetyzacji ludzkiej egzystencji wskazuje na zgoła inny temat noweli Petra Šegedina niż mogłoby się pierwotnie wydawać. Oto bowiem w centrum rozważań staje kwestia twórczości i jej źródeł, a książka okazuje się tworem autotelicznym. Waga tej problematyki zaznacza się szczególnie mocno w epilogu, w którym postacią wiodącą jest sam narrator, przybyły do wioski Nauczyciela ponownie po dwudziestu latach. W części tej obnażone zostają kulisy powstania tekstu. Opowiadacz ukazuje swoje wchodzenie w historię jako powrót do

[20] „A jednak nie wiedział on jasno, jakiego człowieka z siebie zbudował; ale umieściwszy się w nim, złapawszy niektóre końce tej maski, odczuwał ten dosyć potrzebny spokój, którego czasami – kiedy wydarzały się »straszne« wstrząsy – tak pragnął…".

[21] W ostatnich słowach do preambuły swego wczesnego dzieła *Cogitationes Privatae* Kartezjusz pisze: „Podobnie jak aktorzy wezwani na scenę zakładają maskę, ażeby nie było widać okrywającego ich czoła wstydu, tak samo ja występując w tym teatrze świata, w którym tylko widzem byłem, naprzód posuwam się zamaskowany" (Kartezjusz, 1989, s. 172).

zapomnianej i pozostającej na odludziu miejscowości. Co ciekawe, proces ten rozpoczyna się wizytą na cmentarzu i oglądaniem grobów zmarłych dawnych znajomych. W ten sposób trafia on na pustą mogiłę Nauczyciela (był świadkiem jego śmierci i uczestnikiem pogrzebu w Zagrzebiu, jest pewien, że zwłoki tam pozostały). Grób ten wydaje się szczególnie znaczący w kontekście myśli, która pojawia się w głowie opowiadacza – „i to je uskrsilo u meni jedan posve izgubljen život. Učinila mi se važnom takva sudbina"[22] (Šegedin, 1953, s. 73), i decyzji, jaka zapadła jeszcze w Zagrzebiu tuż po śmierci dawnego znajomego o konieczności spisania jego banalnej i niekoniecznie ważnej historii. Opustoszała mogiła jawi się zatem niczym symbol zmartwychwstania bohatera. Narrator zaś, rozmyślając nad jego życiem, jakby mimochodem zdradza niuanse własnego procesu twórczego, zapowiada powstanie książki:

> Događa mi se ponekad, da zbivanja oko sebe vidim na neki poseban način: kao da nije to ono obično zbivanje – odvojio se neposredan život od obične realnosti: počelo se sve zbivati na nekom drugom planu, stvorilo oko sebe svoju zasebnu atmosferu, i tada počinjem vezivati stvari na neki poseban način, koji otkriva osobito značenje elemenata isto onako kao i cjelokupnog zbivanja. Zapravo: tek osjetivši posebno značenje elemenata, otkrivam iznenađujuće značenje cjeline…[23] (Šegedin, 1953, s. 75).

Specyficzny sposób widzenia rzeczy, poczucie dziania się ich jakby na innym planie, w szczególnej atmosferze, wyłanianie się znaczenia całości z detali – wszystko to kojarzy się z opisem narodzin dzieła literackiego. Pracy, która powstaje: „i na dnu Mrtva mora" (Šegedin, 1953, s. 87), jak zauważa w ostatnich partiach tekstu narrator, niejako na przekór światu, który milczy; w końcu pracy, która wskrzesza zmarłych, wyrywa ich niejako ze szponów śmierci, ratuje przeszłość przed zapomnieniem. Ale czy rzeczywiście?

Zaakcentowane tutaj wątki są jakby odbiciem myśli, które nieskrywający się już za jakąkolwiek maską autor formułuje na kartach swojej nieco późniejszej książki (z 1964 roku), zatytułowanej po prostu *Eseji* (*Eseje*), i za sprawą której możliwe staje się utożsamienie go z narratorem noweli *Mrtvo more*. „Sâm, osobno, na svakom svom putovanju – pisze Petar Šegedin we wstępie do zbioru – osjećao sam se kao u novom nekom svijetu, u novom prostoru; čak sam se naviknuo, kasnije, da taj svijet i svjesno izgrađujem"[24] (Šegedin, 1964, s. 9). Do wstąpienia w granice wspomnianego tutaj świadomie kreowanego

---

[22] „[I] to wskrzesiło we mnie pewne całkowicie utracone życie. Wydał mi się ważny taki los".

[23] „Zdarza mi się niekiedy, że wydarzenia wokół siebie widzę w pewien szczególny sposób: jakby nie było to zwykłe dzianie się – bezpośrednie życie oddzieliło się od zwykłej realności: zaczęło się dziać na jakimś drugim planie, stworzyło wokół siebie swoją osobną atmosferę, i wtedy zaczynam wiązać rzeczy w jakiś specjalny sposób, który odsłania szczególne znaczenie elementów, tak jak i całokształtu wydarzeń. W istocie: dopiero odkrywszy szczególne znaczenie elementów, poznaję znaczenie całości...".

[24] „Martwe morze. Sam, osobiście, w każdej swojej podróży czułem się jak w jakimś nowym świecie, w nowej przestrzeni; nawet przyzwyczaiłem się później, że ten świat sam świadomie buduję".

świata, którego nie sposób zidentyfikować ani z jawą, ani ze snem, będzie twórca zachęcał nieco dalej:

> Uđi, dakle, u ovaj Grad, što ga je već prošlost obavila tamom. Ne mogu ti reći je li to ići naprijed ili vraćati se natrag, je li to san ili java. Znam da ga znam; znam da ga treba ukazivati, znam da će nas sve spržiti jednom.
>
> *Takav život.* Na putu! Ali znam da ćeš i ući i prijeći ovaj prag.
>
> Nemoj tražiti objašnjenje. Idi od riječi do riječi. To je takav put. Ljepota? Ne znam: vidjet ćeš jedno lice i jedan svijet, u licu svijet i lice u svijetu. Ogledala dva. I kada izađeš izašao nisi. Tu si, znaj, krvavo si tu. A zato jer si tu, i govorim: uđi!
>
> Biti čovjekom znači biti tu, a biti tu znači vidjeti, a tko to vidi, prestaje biti ono što je do sada mislio da jest. I pored riječi, on biva nijem.
>
> *Takav život* pretvara svako lice u prah. Gorgona – iz rane koju joj nanosi Persej rađa se Pegaz. Kakva pustolovina![25] (Šegedin, 1964, ss. 12–13).

Zarysowana tutaj wizja pisarstwa nawiązująca do Borgesowskiej metafory lustra, w którym twarze i światy odbijają się jedne w drugich, tak zresztą jak kolejne utwory Petra Šegedina w sobie nawzajem, kreując wizję zawsze tak samo mrocznej wyspiarskiej rzeczywistości, z narracjami stale ożywiającymi te same motywy[26], jest kolejną wariacją na temat pisania, „przeglądania się i odbijania w największym ze wszystkich labiryntów: w bibliotece, grobowcu złudzeń", jak pisze Danilo Kiš o twórczości swojego argentyńskiego mistrza (Kiš, 1998, s. 219), a co doskonale oddaje również specyfikę dorobku chorwackiego autora. Wspomnienie momentu narodzin symbolizującego poetyckie

---

[25] „Wejdź więc do tego Miasta, które już przeszłość osnuła mrokiem. Nie mogę ci powiedzieć, czy to oznacza iść do przodu, czy zawracać, czy to sen, czy jawa. Wiem, że je znam, wiem, że je trzeba ukazywać, wiem, że nas wszystkich kiedyś spali. / *Takie życie*. W drodze! Ale wiem, że wejdziesz i przekroczysz ten próg. / Nie próbuj szukać wyjaśnienia. Idź od słowa do słowa. To jest taka droga. Piękno? Nie wiem: zobaczysz jedną twarz i jeden świat, w twarzy świat i twarz w świecie. Dwa lustra. I kiedy wyjdziesz, okaże się, że nie wyszedłeś. Tu jesteś, wiedz, krwawo tu jesteś. A ponieważ jesteś tutaj, powiadam: wejdź! / Być człowiekiem znaczy być tu, a być tu znaczy widzieć, a kto widzi, przestaje być tym, kim do teraz myślał, że jest. I mimo słów, on bywa niemy. / *Takie życie* przetwarza każdą twarz w proch. Gorgona – z rany, którą zadaje jej Perseusz, rodzi się Pegaz. Cóż za przygoda!"

[26] Jednym z nich i w omawianej noweli, i w innych tekstach Šegedina jest wątek maski, którą bohaterowie opowiadań lub sam autor noszą na twarzy, aby się pod nią ukryć. W omawianym tekście motyw ten pojawia się także w innym znaczeniu, kiedy przechadzający się po wiejskim cmentarzyku narrator spostrzega barokowy, zupełnie nieprzystający do otoczenia kapitel z czterema umieszczonymi na nim maskami. Skostniały wyraz tych twarzy kojarzy się patrzącemu na nie opowiadaczowi z wiedzą kontemplacyjną, jawią mu się one bowiem jako symbole obiektywnego poznania. Z kolei w eseju *Maska* z tomu *Eseji*, w którym autor opisuje swój pobyt w rzymskiej Bazylice Santa Maria in Aracoeli, wizerunek lalki, piętnastowiecznej figurki Dzieciątka Jezus, z jednej strony uwrażliwia opowiadacza na ludzką możliwość ożywiania martwych przedmiotów, na kwestię źródła życia, z drugiej strony daje mu poczucie budowania czystej iluzji i poruszania się w jej obrębie, w przestrzeni człowieczej stylizacji świadomości. Relacjonowany wątek nie jest jedynym, który powraca, który się odbija w kolejnych utworach pisarza. Zauważa ten fakt m.in. Cvjetko Milanja, stąd też jego opinia, iż Petar Šegedin wciąż pisze *jedną* książę. Analiza noweli *Mrtvo more* tylko to rozpoznanie potwierdza, dlatego też można uznać, że spuścizna chorwackiego pisarza wpisuje się w model literatury Borgesowskiej (Milanja, 2009).

natchnienie Pegaza, który wyłania się z rany, jaką Perseusz zadaje Gorgonie, Šegedinowska wizja przemiany każdej twarzy w proch, w popiół oraz przywołany w tym kontekście obraz grobowca złudzeń ewokują wyobrażenie literatury, która rodzi się w chwilach pełnych dramatyzmu i która wznosi niejako pomnik bohaterom, o jakich traktuje, jednocześnie natychmiast ich skazując na zastygnięcie w bezruchu poprzez uśmiercenie ich. Ocalenie poprzez pisanie ma więc charakter pozorny i to nie tylko ze względu na upamiętnianych. Ci, o których się pisze (w odniesieniu do omawianej powieści będą to Nauczyciel i narrator jako *porte-parole* autora), ożywają bowiem w ramach nieprawdziwego z natury rzeczy dyskursu Niewolnika, poprzez który, jak chce Alexandre Kojève, istota ludzka odsuwa od siebie konieczność śmierci[27]. W noweli sytuacja ta zostaje zwielokrotniona. Petar Šegedin przedstawia przecież mężczyznę lubującego się, jak on sam, w podróżach do różnorakich zakątków, który w epilogu do noweli relacjonuje motywy jej powstania. Jej głównym bohaterem natomiast czyni Nauczyciela, zmagającego się w zaprezentowanym utworze ze stanem rozległej pustyni w sobie i wokół siebie, stale ocierającego się o przerażającą go śmierć, walczącego z nią poprzez kolejne próby nadania sobie nowego kształtu. Pisanie o śmierci nie ma zatem tutaj charakteru, jaki postulował autor *Wykładów z filozofii dziejów*. „Życiem Ducha – twierdzi Hegel – nie jest takie życie, które lęka się śmierci i ucieka przed zniszczeniem, chcąc pozostać nieskażone, lecz takie, które potrafi przetrzymać śmierć i w niej nadal przetrwać" (Hegel, 1963, s. 43). To egzystencja filozofa czy też Mędrca, świadomego świata i siebie, a tym samym własnej skończoności. W Šegedinowskiej narracji brak natomiast przejawów akceptacji umierania oraz manifestowania jego znaczenia i doniosłości. Zarówno Nauczyciel, jak i narrator – przyjmują raczej postawę Niewolnika, tego, który, jak pisze Agata Bielik-Robson, przeciwstawiając się „dobrowolnej akceptacji" zastanej rzeczywistości, staje się tożsamy z Pragnieniem czegoś innego niż to, co jest i co przynosi tylko śmierć. I tego, który przeistacza się w Pragnienie Nieprawdy, „ostatecznej Nieprzystawalności, twórczego i rodzącego nadzieję figuratywnego Błędu, Errosa" (Bielik-Robson, 2008, s. 70). O ile jednak w Kojève'owskiej interpretacji Hegla potęga negatywności zostaje wykorzystana, a śmierć oswojona poprzez powstały dyskurs, o tyle w omawianej prozie trudno się dopatrzyć tej prawidło-

[27] Dyskurs, czyli twórcze Działanie, jest, jak zauważa Alexandre Kojève, tożsamy z Człowiekiem. Ten ostatni pozostaje rzeczywisty tylko o tyle, o ile przez działanie tworzy siebie jako pewien projekt. Jego dzieło realizowane jest poprzez aktywność negującą to, co dane. „Ale skoro – pisze filozof – Człowiek jest Działaniem, a Działanie jest Negatywnością »przejawiającą się« jako Śmierć, to Człowiek w swojej ludzkiej (czyli mówiącej) egzystencji jest tylko *śmiercią*: bardziej lub mniej odroczoną i świadomą siebie. A zatem: zdać w sposób filozoficzny sprawę z Dyskursu – czyli z Człowieka jako mówiącego – to zaakceptować bez wykrętów fakt śmierci oraz opisać na trzech płaszczyznach filozoficznych jego znaczenie i doniosłość". Przedstawiona tutaj postawa, najbardziej pożądana, charakteryzować może jednak tylko Mędrca, który zdając sobie sprawę z własnej śmiertelności, osiąga pełnię satysfakcji. Wszelkie próby ucieczki przed prawdą o ludzkiej śmiertelności niegodne są życia filozofa i dlatego zdarzają się tylko grupie Niewolników. Do tej właśnie zdają się należeć przedstawiciele wszystkich instancji mówiących w noweli (Kojève, 1999, ss. 546–599).

wości. Šegedinowska mowa śmierci nie przyczynia się do żadnej transformacji rzeczywistości, prowadzi raczej do punktu, w którym się zrodziła – na odludną wyspę-pustynię, gdzie dociera narrator, aby nam wyjawić kulisy powstania opowieści. Kolistość komentowanego dyskursu, w którym każda historia okazuje się naczyniem jakiejś innej, wskazuje na jego głęboki związek z Derridiańską czy raczej Platońską *chorą*, w przypadku której kompozycja wywodu również podlega regule swoistej otchłanności, odkrywa się pod postacią serii zwierciadlanych odbić[28]. Zamknięcie obu narracji w obrębie ich własnych odblasków przypomina z kolei ruch, jaki jest przypisany tym, którzy przemierzają pustynię. Błądzenie w kółko po tych samych śladach – oto wizja pustyni, jaką odmalowywałam na początku za Barbarą Skargą. Zjednanie więc wyspy-pustyni z *chorą* w kontekście analizowanej pracy zasadne jest nie tylko ze względu na funkcję przyjmowania rozmaitych treści przez tę pierwszą, udostępnienia miejsca, ale również przez wzgląd na dyskurs, z jakiego się wyłania. Charakter tego z kolei określa twórcze moce fenomenu, jakim jest wyspa-pustynia. Fenomenu, z którego doznania rodzi się wprawdzie tekst, ale, jak zostało pokazane, przypomina on raczej budowlę kłamstw przesłaniających człowiekowi prawdę objawianej nicości. Co więcej, skazuje podejmującego nad nim pracę na niewolniczą dolę ciągłego błąkania się w obrębie nieakceptowanej i trudnej rzeczywistości, na obszarze pustyni świata.

II. Damira Miloša miraże na pustyni

Namysł nad zagadnieniem pustyni jako jednym z możliwych wyobrażeń wyspy, został rozpoczęty od przywołania refleksji Michała Pawła Markowskiego, od wypowiedzi, sformułowanej przez badacza w 2001 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego" w ramach wspólnego namysłu polskich myślicieli nad pojęciem postmodernizmu. W swoim tekście, będącym reakcją na artykuł Barbary Skargi i zarazem polemiką z nim lub, jak to ujmuje autor, współpatrzeniem w tym samym kierunku, akcentuje on, o czym była już mowa, bliskość metafor pustyni i Ziemi Obiecanej, które autorka *Tożsamości i różnicy* sytuuje na przeciwstawnych biegunach.

---

[28] Jacques Derrida tak oto przybliża specyfikę dyskursu *chory*: „Permutacje, zastąpienia, przemieszczenia nie dotyczą tylko nazw. Inscenizacja polega na nawarstwieniu się dyskursów typu narracyjnego, przytoczonych przez tradycję lub nie, których początek lub pierwsze wypowiedzenie wydają się zawsze zastępowalne przez coś innego, które zdają się znikać w chwili, w której się pojawiają. Wymiar mityczny permutacji, zastąpień, przemieszczeń jest czasami wyeksponowany jako taki, a serie zwierciadlanych odbić zwielokrotniają się w tym wymiarze bezgranicznie. Nie wiemy już, dlaczego ogarnia nas czasami uczucie zawrotu głowy, na jakich krawędziach, na powierzchni jakiego stoku stoimy: chaosu, chasmy, *chory*". Taki rodzaj dyskursu, w którym panuje pewien nieład, potencjalna niespójność i różnorodność organizacji tez, przynależy, jak wskazuje pod koniec swojej książki Derrida, nie tylko do filozofii Platońskiej, która go zrodziła, ale wszelkiej filozofii. Narracja Petra Šegedina, z której trudno wyłonić choćby temat, idealnie się wpisuje w ten ruch i tę tradycję (Derrida, 1999a, s. 61 i n.).

> Kto wyrusza na pustynię – pisze krytyk literacki – nie czyni tego dla niej samej, dla samotnego i beznadziejnego przedzierania się przez zwały piachu, w których kryje się milczenie, lecz dlatego, że jest ona obietnicą, że nie może być miejscem ostatecznym, lecz etapem wędrówki, której celem – być może nieosiągalnym, choć niewątpliwie upragnionym – jest zbawienie (Markowski, 2001).

W odniesieniu do omawianej w tym rozdziale powieści Damira Miloša[29] *Otok snova* (1996) o zbawieniu jako spodziewanym i wyczekiwanym końcu tułaczki nie powinno być mowy. Nie w takim znaczeniu, które nadaje temu słowu religia chrześcijańska. Można by jednak dokonać parafrazy słów Jacquesa Derridy z eseju *Wiara i wiedza* i posłużyć się formułą „zbawienia bez zbawienia", co wydaje się tym bardziej uzasadnione, że wspomniany przez filozofa „mesjanizm bez mesjanizmu" jako niedoskonała historyczna nazwa jednej z dwóch dróg wiodących przez pustynię (drugą u Derridy jest *chora*) idealnie oddaje sens wędrówki, która staje się udziałem głównych bohaterów powieści Miloša. Chodziłoby więc o uznanie „kłopotliwego" terminu, po który sięgnął Michał Paweł Markowski, za synonim ocalenia, oczekiwania lepszego, nadziei jaśniejszej przyszłości, ale poza kontekstem wszelkich religii.

Podejmuję zatem myśl polskiego badacza o istnieniu związku między metaforą pustyni i Ziemią Obiecaną, ale akcentuję, co zostało zaznaczone w rozważaniach nad pojęciem *zbawienie*, że w obrębie analizowanej pracy domniemaną bliskość wspomnianych fraz należy rozpatrywać na gruncie świeckim i wyłącznie w odniesieniu do pierwszej części powieści. Będę za-

[29] Damir Miloš (Rijeka, 1954) jeden z najpłodniejszych prozaików chorwackich, wywodzi się z kręgu współpracowników Branka Čegeca, byłego redaktora czasopisma „Quorum" i jednego z pierwszych w Chorwacji, na początku lat osiemdziesiątych XX wieku, promotorów estetyki postmodernistycznej, w której się doskonale odnajduje. Po ukończeniu szkoły średniej w Opatiji i zdaniu matury w Čabarze podjął studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Zagrzebiu. Uzyskał dyplom z zakresu filozofii i fonetyki. Przez pięć kolejnych lat pracował w Centrum SUVAG, klinice, która zajmuje się rehabilitacją osób z problemami słuchu i mowy, a następnie również pięć lat jako asystent w Instytucie Fonetyki na macierzystym wydziale, gdzie prowadził wykłady i seminaria z zakresu teorii mowy. W 1989 roku wrócił nad morze i pracował tam jako profesjonalny instruktor żeglarstwa piętnaście lat. Dwukrotnie opłynął Altantyk. Jest założycielem i redaktorem naczelnym czasopisma wydawanego online „Morsko prase", poświęconego żeglarstwu. Od 2004 roku zajmuje się przede wszystkim pisaniem oraz od 2006 roku wykłada filozofię sztuki na Akademii Sztuk Pięknych w Rijece. Mieszka z rodziną w nadadriatyckiej miejscowości Vodice. Napisał szereg powieści, które, jak zauważają krytycy, charakteryzuje przede wszystkim asocjacyjny charakter i fragmentaryczność. Wśród nich są: *Pogled Grad* (1985), *Snježni kralj* (1986), *Se* (1987), *Smrt u Opatiji* (1988), *Bijeli klaun* (1988), *Nepoznata priča* (1989), *Autobiografija* (1989), *Kapetanov dnevnik* (1991), *Zoe* (1992), *Nabukodonozor* (1995), *Otok snova* (1996), *Kravata* (1998), *Klitostora* (2000), *Pod jedriljem krstaša* (*Jedriličarski brevijar*, 2001), *Smetlar (Nestajanje)* (2005), *Kornatske priče* (2006), *Cesta (Ostajanje)* (2008), *Meke ulice* (2008). Na temat jego twórczości wypowiadali się m.in.: B. Alejbegović, *Nešto kao fleš. Književne kritike* (Alejbegović, 2009); D. Drndić, *After Eight. Književni ogledi* (Drndić, 2005); Z. Mrkonjić, *Prijevoji pjesništva*, II (Mrkonjić, 2007); J. Pogačnik, *Proza poslije FAK-a* (Pogačnik, 2006); S. Primorac, *Prozor u prozu* (Primorac, 2005); M. Tatarin, *Polomljeno poetičko zrcalo* (Tatarin, 1991); J. Užarević, *Između tropa i priče. Rasprave i ogledi o hrvatskoj književnosti i književnoj znanosti* (Užarević, 2002). Zob. S. P. Novak, P*ovijest hrvatske književnosti. Suvremena književna republika*, svezak IV (Novak, 2004, ss. 191–195) oraz *Jadranski arhipelag priča priče* (Tepšić, 2010, s. 165).

tem podążać ścieżką, którą Jacques Derrida nakreślił we wspomnianym wyżej tekście, i która w jego ujęciu funkcjonuje pod tymczasowo przybraną nazwą „tego, co mesjaniczne", przez co po prostu należy rozumieć otwarcie na przyszłość, ukierunkowanie na to, co dopiero nadejdzie, wyczuwanie nowej jakości czy choćby wybieganie ku niej w myślach, a tym samym przeciwstawianie się „destruktywnemu poczuciu nihilizmu i fatalizmu w odniesieniu do samej rzeczywistości", jak pisze Józef Kosian w książce *Filozofia nadziei* (Kosian, 1997, s. 6), a co całkowicie zdeterminowało narrację Šegedinowską. Tę ostatnią, podporządkowaną Pascalowskiej z ducha wizji świata i dającą się zamknąć w słowach filozofa: „Wszechświat ogarnia mnie i pochłania jak punkt" (Pascal, 1968, s. 122), zastąpi teraz wyobrażenie rzeczywistości – wydawałoby się w początkowych partiach tekstu – dającej się ogarnąć myślą, a przez to może nieco przystępniejszej. Chcę mówić o wyspie-pustyni już nie jako o miejscu rozgrywającej się ludzkiej tragedii, przestrzeni długotrwałego dogorywania człowieka w pustce i beznadziei, ale jako o strefie przejściowej, o terytorium akcentowanej przez Michała Pawła Markowskiego obietnicy, przez które droga powinna wieść do wymarzonej krainy szczęśliwości, na tytułową Wyspę Snów. Ale czy rzeczywiście?

1. Postmodernistyczna pustynia miejscem obietnicy?

Próbując objaśnić pojęcie nadziei, pozostające, jak się wydaje, w bliskiej relacji z terminami obietnica czy oczekiwanie, Józef Kosian napomyka m.in. o woli budowania optymalnej relacji między przeszłością a przyszłością, czego warunkiem, jest posiadanie określonego wyobrażenia tej drugiej, zrodzonego z niezadowolenia tą pierwszą. O konieczności „uszlachetniania rzeczywistości przez ideał" pisali, jak wskazuje badacz, także inni myśliciele[30], uznając posiadanie wzoru za pierwszy wymóg w procesie kreowania wizji lepszego świata. Na przykład Albert Schweitzer, zauważa autor *Filozofii nadziei*, wskazywał na ścisłe powiązanie tego ideału z czcią dla życia. Gdyby się zastanowić, w jakich sytuacjach jego adoracja i podążanie za marzeniem są obecne w bytowaniu współczesnego człowieka, trwającego na Baumanowskich ruchomych piaskach zglobalizowanego świata, w którym: „punkty odniesienia [...] mają irytujący zwyczaj: znikają z pola widzenia, zanim zdążymy do końca przeczytać umieszczoną na nich instrukcję, nie mówiąc już o przyswojeniu jej sobie i zastosowaniu" (Bauman, 2000, s. 93), to być może jednym z niewielu takich momentów okazałby się czas wakacji, urlopu, odpoczynku od powszedniości. Czas, w którym najbardziej pożądanym scenariuszem jest odwrócenie porządku dnia codziennego, oddawanie się przyjemnościom innym niż-

[30] Poza zacytowaną formułą J. J. Winckelmanna, którą Józef Kosian postrzega jako moralne zadanie ludzkości, przywołuje on także A. Schweitzera i L. L. Haya, autora pracy *Możesz uzdrowić swoje życie*, w której uwydatniona zostaje siła ludzkiej mocy sprawczej i naszej własnej odpowiedzialności za kształt rzeczywistości, w jakiej żyjemy (Kosian, 1997, s. 6).

li te, które towarzyszą człowiekowi przez cały rok – zauważa z kolei John Urry (Urry, 2007, s. 30).

Właśnie tego rodzaju okoliczność staje się udziałem głównych bohaterów powieści Damira Miloša w jej początkowej części – tj. grupy młodych ludzi, którzy w letnim okresie udają się na żeglarską wyprawę po Archipelagu Kornati, oczekując beztroskiego odprężenia i uciech ludycznych, wręcz bachicznych i menadycznych. Rozrywkom o takim charakterze bez wątpienia sprzyjają „rajskie" uroki zakątków, które przemierzają. „– Ooooo, ljudi! Eto vam sada otoka, predivnih kadulja, mirisa, zaljeva i uvala, maslinovog ulja, riba i oluja! Eto vam! – on"[31] (Miloš, 1996, s. 6) – wprowadza w sielski krajobraz jedna z uczestniczek wyprawy, poszukiwaczka Wyspy Snów. On(a), czyli „otok" („wyspa") – miejsce, które od najdawniejszych czasów, za sprawą swej izolacji oraz tajamniczości, fascynowało ludzkość, sytuującą nań alternatywne światy. Odmienność rzeczywistości, w jakiej początkowo poruszają się młodzi podróżni, zasadza się na dosyć swawolnej kontemplacji doraźnych przyjemności, co zostaje uwydatnione w opisach pijackich biesiad czy zachowań dalekich od wyszukanych i przyzwoitych. Upajanie się nieskrępowaną swobodą w korzystaniu z wszelkiego rodzaju rozkoszy – gastronomicznych, cielesnych i innych, oferowanych na wyspach, jest, jak zaznaczają turyści, zamysłem, z jakim na nie przybyli:

> Sjedajući za stol, još jednom nazdravismo ostvarenim željama i spretnom sidrenju u blizini mirisa riba. Uvijek smo ovako zamišljali jedrenje. Riba, vino, zašto ne priznati, ako se posreći i neka veza, ljetna, neobavezna…[32] (Miloš, 1996, s. 10).

Zaakcentowane w tej wypowiedzi beztroskie podejście przyjezdnych do własnej seksualności zaznacza się także w innych scenach, które relacjonuje opowiadacz. Już na samym początku ukazuje on ze wszelkimi detalami narcystycznie wystawioną na oglądanie fizjonomię jednego z wycieczkowiczów, atrakcyjnego osiemnastolatka, „boga wiecznej młodości", można by powiedzieć, o długich nogach i silnej, wąskiej pupie, szczegółowo opisując drobne owłosienie na jego klatce piersiowej oraz nieco gęstsze w okolicach pępka, i zapowiadając, uniesienia, które to nienaganne ciało obiecuje stojącym na brzegu kobietom. Nieco później narratorska uwaga przeniesie się na chudą sylwetkę dziewczyny stojącej w wodzie, jej piegowatą twarz, włosy posklejane morską solą, długie nogi i stopy, które niejako obmacują dno, oraz łono prześwitujące spod przykrycia poruszanego każdym gestem, co, zdaniem narratora, przydaje jej wizerunkowi sensualności, czyni kusicielką, samicą na

[31] „– Ooooo, ludzie! Oto przed wami wyspa cudownych szałwii, zapachów, zatok, kotlin, oliwy z oliwek, ryb i burz! Oto przed wami! – ona".

[32] „Siadając za stołem, jeszcze raz wypiliśmy za spełnione pragnienia i sprawne zakotwiczenie w pobliżu rybich zapachów. Zawsze właśnie tak wyobrażaliśmy sobie żeglowanie. Ryba, wino, a dlaczego mielibyśmy się nie zgodzić i na jakiś związek, letni, niezobowiązujący, jeśli się nadarzy...".

miarę tych, które Francesco M. Cataluccio określa jako agresywne, zmysłowe i zachłanne nadkobiety (Cataluccio, 2006, s. 51). Widok obnażonych ludzkich sylwetek, nagich kobiet, które pływając w podniecający sposób prezentują sekrety własnych ciał, czy relacje na temat przygodnych aktów seksualnych budują atmosferę pełną erotyzmu, ale też trywialności. Opisywana rzeczywistość jawi się jako bardzo efemeryczna, uciechy zaś – niskie, intensywne i krótkotrwałe, przez co wpisuje się w model, jaki współcześni badacze zarysowują, pisząc o świecie postturystycznym i swoistej konsumpcji, która go charakteryzuje. „Szczególnie ważną przyjemnością czerpaną z turystyki – podaje John Urry – jest brawurowe łamanie drobnych zakazów kulturowych dotyczących zarówno konsumpcji, jak jedzenie i picie bez umiaru, beztroskie wydawanie pieniędzy, noszenie zbyt śmiałych ubrań, późne chodzenie spać i wstawanie" (Urry, 2007, s. 151). Oraz, warto dodać, całkowita swoboda seksualna, która w okresach pozawakacyjnych nie podlega akceptacji. Jest w tym wszystkim coś z infantylizmu dziecięcych zabaw, z beztroski, jaka im towarzyszy, z braku konieczności myślenia o konsekwencjach. „W sferze zabawy – zauważa Johan Huizinga – nie obowiązują prawa i obyczaje potocznego życia" (Huizinga, 2007, s. 28). Wyspa widziana z takiej perspektywy przybiera kształt krainy dzieciństwa (choć z ducha Freudowskiego, perwersyjnego), niefrasobliwości, niedojrzałości, a główny bohater książki zdaje się do tej krainy wracać choćby w chwilach, kiedy przypatruje się kołującym nad wodą mewom, wspomina dawne gry prowadzone z ptakami, czy swych małych przyjaciół, którzy zbyt szybko chcieli dorosnąć. Ukazuje się dzieckiem, kiedy w dzikim uniesieniu targa rękami włosy i podrygując w jakimś afrykańskim tańcu rozsypuje wokół siebie piasek na plaży, czy kiedy całymi dniami szuka w morzu głębin, które przybierają inną barwę aniżeli płycizny i cieszy się „poput djeteta […] plitkoj vodi boje trave"[33] (Miloš, 1996, s. 13).

Ukazany tutaj powrót do lat wczesnej młodości, ba, świadome kultywowanie dziecięctwa i stanów, jakie się mu przypisuje, wskazuje na to, że bohaterowie powieści cierpią na „chorobę naszych czasów" – niedojrzałość. Zdaniem Francesca M. Cataluccia, autora książki o takim właśnie tytule – *Niedojrzałość*, przejawia się ona w tym, że miejsce dawnych dorosłych zajęły „dziwnie krzepkie dzieci", „kuriozalni pełnoletni", jak ich nazywa badacz, którzy realność, w jakiej przychodzi im żyć, traktują niczym doskonałą uciechę, parodię dziecięcych igraszek. „Wygląda na to – pisze włoski autor – że znaleźliśmy się w potrzasku: w tragikomicznej, infantylnej rzeczywistości, która ma pozory niepoważnej i żartobliwej gry" (Cataluccio, 2006, s. 7). Jeżeliby tu nadmienić, że nie tylko zaprezentowany w powieści świat, ale również sam sposób jego ekspozycji – fragmentaryczny, asocjacyjny, utrudniający czytelnikowi możliwość rozpoznawania bohaterów choćby przez ich nienazywanie, mieszanie ich płci (główny bohater Ariel raz jest kobietą, raz mężczyzną), wypowiedzi i myśli, zdarzeń „rzeczywistych" i należących do świata wspomnień,

[33] „[J]ak dziecko […] z płytkiej wody koloru trawy".

wyobraźni czy snów, nie wspominając nawet o poszanowaniu czasowego następstwa, to nie ma wątpliwości, iż wydany przez autora *Niedojrzałości* osąd głęboko dotyczy świata przedstawionego omawianej książki. Chciałoby się powiedzieć – tutaj wszystko jest niepoważne i dalekie od ideału, który miałby uszlachetniać rzeczywistość, ideału, którego istnienie byłoby warunkiem zmian. I o ile też możliwe jest dostrzeżenie w wakacyjnych wyspach „pustyni duchowej" będącej synonimem postmodernistycznego świata: wyzutego z wszelkich wartości, podporządkowanego realiom turystyki, nastawionego na mobilność, ulotność, produkcję niezliczonych atrakcji i pokus, kreującego, zgodnie z koncepcją Zygmunta Baumana, konsumenta jako najbardziej pożądanego obywatela, człowieka, który wiecznie podąża za coraz to nowymi zabawkami, o tyle ujrzenie ich w tej odsłonie jako przestrzeni nadziei czy obietnicy wydaje się na pierwszy rzut oka kontrowersyjne.

Będąc karykaturalnym odbiciem zglobalizowanego świata (swoistą anty-Arkadią), są jednak wyspy przemierzane przez bohaterów powieści Damira Miloša w ich własnym przekonaniu miejscem oczekiwania, a w moim odczuciu także – symboliczną pustynią tułactwa, tym bardziej niebezpieczną, że wiodącą niekiedy przez niepewną powierzchnię morza, są przestrzenią, która sama w sobie, jak akcentował Michał Paweł Markowski, nie może być celem. Ten dopiero majaczy na horyzoncie w postaci przeczuwanej zaledwie, upragnionej Wyspy Snów, której bohater(ka), jak wyznaje, od dawna szuka: „Godinama već lutam ovim krajem u potrazi za otokom mojih namjera"[34] (Miloš, 1996, s. 28). Ta podróż przypominająca beztroskie wakacyjne żeglowanie jawi się w tym kontekście niczym żydowska wędrówka, całkowicie otwarta na wszelkie ryzyko, wiodąca z wyjałowionej ziemi postmodernistycznego świata do nieznanej, ale projektowanej w marzeniach Ziemi Obiecanej, której wizję autor powieści konsekwentnie cynicznie degraduje aż do ostatnich partii tekstu, gdzie jasne staje się, iż mamy do czynienia ze światem dystopijnym. Początkowo jednak wyspy są zarazem ucieczką od tego, co niezadowalające, jak i pełnym oczekiwania szukaniem nowego:

> Otok. Moj otok! Ni sama ne znam kakav, jer na svakom nešto nedostaje, nešto. Ali… ugledam li ga, prepoznat ću da to je moj otok. Negdje leži, negdje na mene čeka. Kao što je nekad svijetom lutao na bijelom konju princ[35] (Miloš, 1996, s. 29).

Ot, i jest, choć zupełnie niedookreślony, ideał, którego istnienie nadaje sens ludzkiemu bytowaniu. Wyczuwalny w wypowiedziach bohaterki afekt nadziei, kierujący jej spojrzenie w przyszłość, ku temu, co dopiero nadejdzie, pozwala w niej zobaczyć następczynię tych wszystkich bohaterów, którzy podążali za marzeniem – Odyseusza, który jak ona, przemierzał morskie tonie,

---

[34] „Latami błąkam się w tych stronach w poszukiwaniu wyspy mojego przeznaczenia".

[35] „Wyspa. Moja wyspa! I sama nie wiem jaka, bo na każdej z nich czegoś brakuje, czegoś. Ale… zobaczę ją, to poznam, że to moja wyspa. Gdzieś leży, gdzieś na mnie czeka. Tak jak niegdyś błąkał się po świecie książę na białym koniu".

by dotrzeć do Itaki, korzystając niekiedy z uciech, jakie przynosiła podróż, czy Dyrcona, bohatera powieści Cyrana de Bergeraca, wiedzionego ciekawością po kolejnych zakątkach Księżyca. Podczas drogi, jaką przebywa powieściowa postać, tkwi ona wciąż w prehistorii, jak chciał Ernst Bloch, tuż przed stworzeniem (czy raczej odkryciem) właściwego świata, w sytuacji pustynnej wiary: nic wprawdzie nie widać na horyzoncie, wszystkie wyspy wydają się do siebie podobne, zbyt małe lub zbyt niskie, niesięgające wydumanego wzorca, ale podróż trwa, a pragnienie nie słabnie aż do momentu, kiedy bohater(ka) znajdzie się na Wyspie Snów.

2. Ironicznie zarysowany ideał. Wyspa Snów jako figura odwrócenia

Paradoksalnie w drugiej odsłonie Wyspy Kornackie z pozoru nieszczególnie się różnią od tych, które dotychczas przemierzała grupa młodych poszukiwaczy szczęścia. Zwracają jednak uwagę dwa fakty – po pierwsze, że tym razem dotarcie na jedną z nich dokonuje się niejako poprzez rytuał przejścia – spektakularną burzę na morzu, która poza wprowadzeniem atmosfery ogólnego przestrachu skutkuje drobnymi okaleczeniami i zniszczeniami, oraz już nie w gwarnym towarzystwie, ale w samotności, co buduje wyobrażenie przekroczenia pewnej granicy, wniknięcia do innego obszaru. Do świata, który w trakcie powolnego zanurzania się weń objawiać będzie coraz więcej cech rzeczywistości o charakterze absurdalnym. Przewodniczką po tej krainie jest wspominana już kilkakrotnie osoba, której płeć nieustannie się zmienia, eksploratorka okolicy podążająca za swoimi marzeniami, która na tej konkretnej wyspie, Wyspie Snów, jak się nieco później okaże, pojawia się w tajemnicy, próbując pozostać niezauważoną. Usiłowania postaci szybko jednak okażą się nieskuteczne, a miejsce, do którego przybyła – osobliwe. Wypatrzywszy domek rybacki, służący przypadkowym podróżnym jako schronienie w czasie niepogody i uznawszy, że będzie stanowił idealną dla niej kryjówkę, szybko się przekona, jak bardzo się pomyliła. Znaleziony w chałupinie trup z równo, bardzo umiejętnie poodkrajanymi kawałkami skóry oraz list od tego, „koji nikada i nije bio ribar”[36] (Miloš, 1996, s. 36), w którym wita on potencjalnego przybysza i tłumaczy się z niezadowalającego stanu swojego ciała, które, jak twierdzi, poprzez śmierć uratował od gnicia, nie pozwalając jednocześnie tej ostatniej na potwierdzenie absurdalności ludzkiego życia, przyczyni się do natychmiastowego opuszczenia wątpliwego azylu.

Kolejnym przystankiem okaże się szałas zamieszkiwany przez innego dziwaka. Jego ekscentryzm przejawi się podczas pogawędki, którą przeprowadzi z wyimaginowanym partnerem, nie będąc jeszcze świadom, że ma rzeczywistego gościa. Już pierwszy kontakt z penetrowaną przestrzenią wskazuje na jej szczególny charakter, na akcentowanie w jej obrębie wszelkiego rodzaju

[36] „[K]tóry nigdy nie był rybakiem”.

absurdalności, w czym tekst Miloša wydaje się nieco podobny do *Prawdziwej historii* Lukiana, powieści będącej parodią romansów przygodowo-awanturniczych, której treścią są losy grupy młodych podróżników, wyruszających od Słupów Herkulesa i zmierzających ku Wyspie Szczęśliwej, położonej nieopodal Wysp Występnych, którzy dotrą na nią po siedemdziesięciu dziewięciu dniach gwałtownych burz[37], i których udziałem staną się liczne nieprawdopodobieństwa, a wśród nich wizyta w przestworzach, udział w walkach mieszkańców Słońca z mieszkańcami Księżyca i inne dziwactwa[38]. Ich obecność także w książce Damira Miloša szybko zostanie uwidoczniona. Niewielki szałas bowiem, do którego trafił bohater, okaże się mieszkaniem zielarza, znawcy różnorakich traw i wywarów, który za ich pomocą wprowadza ludzi w stan uśpienia i pełni rolę przewodnika po Wyspie Snów, po świecie fantazji samych śniących. Mogłoby się wydawać, że to świat apollińskiego snu, gdyby nie fakt, że wspomniane fantazje są dosyć specyficzne i z ducha wręcz dionizyjskie, obfitują bowiem w treści erotyczne i są projekcją wydarzeń z różnych względów nierealnych do spełnienia w świecie rzeczywistym. „Godinama proučavam trave ovog otoka spremajući različite čajeve, a čaj koji ste prije spavanja popili nedvojbeno uzrokuje takve snove" – tłumaczy bohaterowi gospodarz, wiedząc doskonale, że po wypiciu naparu miał erotyczny sen, i zapewniając: „ako imate nekih želja, i skrivenih, nekih posebnih sklonosti, možete mi vjerovati. Svaku vašu želju mogu u vašem snu ispuniti [...]. Tako da dođem u vaš san. Poput sluge"[39] (Miloš, 1996, s. 56). Wyspa Snów, na jaką trafia, jest więc nie tyle obiecanym istniejącym, „materialnym" rajem, ile przestrzenią wyobrażoną, niby-miejscem, jakimś apollińsko-dionizyjskim misterium jedności, które oferuje przybyszowi niezwykłe doznania, ale nie na jawie.

Pierwsza wizja, jaką gospodarz raczy przybysza, napoiwszy go uprzednio naparem przygotowanym ze swoich specyfików, wizja mająca charakter wprowadzającej w świat, do którego wkracza, nie dotyczy jednak jego samego. Zostaje bowiem obsadzony w roli podglądacza, ma poznać prowokatorkę, z której kaprysu zrodziła się wyspa. Prezentuje mu się obraz z lekka wyuzdanej sceny miłosnej zielarza z jego dawną ukochaną. Kobieta, choć zainteresowana nim, nigdy nie zgodziła się na wspólne życie, woląc pozostać przy boku swojego męża. Rzucone jednak nieopatrznie przez nią słowa, iż z kochankiem zgodzi się być „Samo u ludilu!"[40] (Miloš, 1996, s. 57), stały się zaczątkiem misji

---

[37] „Trzeba się więc było zdać na wolę wiatru; przez siedemdziesiąt dziewięć dni rzucała nami burza po morzu; osiemdziesiątego, gdy słoneczko zabłysło, spostrzegliśmy nieopodal wyspę wysoką, zalesioną, o którą bałwany morskie lekko się rozbijały, zwłaszcza że wiatr już się znacznie ustatkował" (Lukian, 1960, s. 12).

[38] Szerzej tę kwestię omawia Maria Maślanka-Soro w artykule *Wyspy Szczęśliwe w starożytności. Mit i rzeczywistość* (Maślanka-Soro, 2007, ss. 26–28).

[39] „Latami uczę się traw tej wyspy, przygotowując rozmaite napary, a napar, który przed spaniem pani wypiła, niewątpliwie powoduje takie sny"; „jeśli ma pani jakieś pragnienia, i ukryte, jakieś szczególne skłonności, może mi pani wierzyć. Każde pani pragnienie mogę we śnie spełnić [...]. W ten sposób, że pojawię się w pani śnie. Niczym sługa".

[40] „Tylko w szaleństwie!"

jej kochanka. Rozpoczął bowiem budowę ich prywatnego niby-świata, w którym mogliby oddawać się własnej namiętności: „I, dan za danom, mjesecima, godinama, počeo je stvarati kovitlac ludila, njegovog ludila, u kojem samo za nju ima mjesta"[41] (Miloš, 1996, s. 57). Tym sposobem, zamieszkawszy na odludziu i poświęciwszy się pracy zielarza, który za pomocą własnych napojów pobudza upragnione przez poszczególne jednostki wizje, wykreował Wyspę Snów, miejsce schadzek z ukochaną, przestrzeń sytuującą się na pograniczu jawy i sennego marzenia, gdzie oba te światy się przenikają.

> Pod wpływem narkotycznego napoju – pisze Friedrich Nietzsche – o którym mówią w hymnach wszystkie pierwotne ludy i narody, lub wskutek gwałtownego, całą naturę namiętnie przenikającego nadejścia wiosny budzą się owe dionizyjskie podniety, a wobec ich przyboru subiektywność znika w zupełnym samozapomnieniu (Nietzsche, 2009, s. 44).

Zaakcentowane przez twórcę *Narodzin tragedii* powiązanie sięgania po specyficzny trunek ze stanem uniesienia, jakiemu patronuje Dionizos, bóg płodnych sił natury, religijnej ekstazy i winnej latorośli, szafarz przelotnego upojenia, jak się niekiedy o nim myśli, obecne, co wskazują znawcy tematu, w szeregu tekstów starożytnych, omawiających czy to obrzędy ku czci ekstatycznego boga, czy szerzej – elementy religii orfickiej[42], wydaje się zasadne również w odniesieniu do omawianej powieści. Widzenia, które stają się udziałem nowo przybyłego eksploratora Wyspy Snów, są bowiem wywoływane poprzez specyfik, jakim częstuje go zielarz, i, jak się szybko okaże, przybierają nad wyraz intensywny i sugestywny charakter. Bohater (w odsłonie kobiecej) doświadczy tego szczególnie mocno w drodze wiodącej do podziemnego świata przez niby-most, składający się z męskich członków, most, który przebędzie z pełnym poświęceniem, oddając się obcowaniu z każdym z nich:

> Još jedan, i još, još, i gotovo da sam prstima mogla dohvatiti rub druge strane ponora, ali ne… Niti jedno nisam mogla preskočiti, svakog sam... Oh, ovaj u desnoj

[41] „I, dzień za dniem, miesiącami, latami zaczął stwarzać wir szaleństwa, jego szaleństwa, w którym tylko dla niej jest miejsce".

[42] Adam Krokiewicz na przykład wymienia plemiona trackie jako te, które czcząc Dionizosa, sięgały po różne trunki oraz podniety, co miało je wyzwalać z człowieczej niemocy, umożliwiać czynienie cudów i wiarę we własną boskość. Katarzyna Kołakowska z kolei, sięgając m.in. do hymnów Homeryckich i Owidiusza, również napomyka o słodkim napitku używanym podczas misteriów eleuzyńskich, który po procesie fermentacji zamieniał się w alkohol, a spożywany po długim okresie postu mógł się przyczyniać do wzmagania różnych skrajnych stanów, w tym wizjonerstwa. W podobnym duchu wypowiada się Karl Kerény, opisując zwyczaje związane z okresem świąt na obszarze Krety oraz na północ od niej, poczynając od Syrii i Cylicji, aż po Delfy, gdzie w kultowych grotach przygotowywano trunek z miodu. Autor *Dionizosa* zwraca także uwagę na fakt, iż wizje wywoływane m.in. przez napój mogły być, jak u puszczańskich Indian z Ameryki Północnej, znacznie bardziej wyraziste i sugestywne niż marzenia senne, że mogły stanowić intensyfikację tych ostatnich, o czym, zdaniem religioznawcy, zdaje się pisać Homer w *Odysei*, kiedy przedstawia epifanie Artemidy (Krokiewicz, 1947, ss. 82–83); (Kołakowska, 2011, s. 47); (Kerény, 2008, ss. 29–30; 59).

> ruci već je svršio?! Izgubivši oslonac jače sam se stisnula oko onog u meni, pokušavajući slobodnom rukom... Morala sam požuriti. Još jedan... još samo jedan, i prstima napipam kraj stupa, izvlačeći se s posljednjeg...
>
> Prešla sam ponor. Nisam bila iscrpljena. Bila sam mrtva.
>
> Pogledam niz stup. S nekih se cijedila sperma, drugi su još bili ukrućeni, neki smežurani... tko li je sve ovo smislio, i čemu?[43] (Miloš, 1996, ss. 141–142).

W tej absurdalnej, niemalże pornograficznej scenie dostrzec można replikę wydarzenia, którego uczestnikiem zgodnie z mitycznym przekazem stał się niegdyś sam Dionizos, bóg, któremu sterczący fallus stale towarzyszy jako obiekt kultowy w obrzędach. Takiego właśnie fallusa wykonanego z drewna figowego miał wznieść bóg Prosymnosowi bądź Polymnosowi (oba imiona, jak zaznacza Karl Kerény, oznaczają wysławianego w pieśniach fallusa kultowego) na znak wdzięczności za wskazanie mu drogi do świata podziemnego, za co jednak oczekiwano od niego, by się oddał dobroczyńcy w charakterze kobiety, co Dionizos uczynił, nadziewając się na fallusa[44]. Tę samą czynność powtarza dziewczyna, domyślając się, że nie o samo spółkowanie tu chodzi, że to być może jedyny sposób, by się przedostać na drugą stronę przepaści, jaką ma przed sobą. Przeprawa bohaterki powieści Damira Miloša (o tym, że udaje się ona do podziemnej krainy, mogłyby wskazywać ludzkie kości, które dostrzega pod mostem, a także statek pełen ludzkich ciał, który ujrzy po przebyciu przeszkody) wygląda analogicznie, przy czym sam akt kopulacji ulega zwielokrotnieniu. Rozkosze, których dziewczyna dostarczała sobie niegdyś, pocierając intymne części ciała o kamienie, na Wyspie Snów przybierają bardziej perwersyjny charakter. Uczestniczka orgii odczuwa namiętność i strach zarazem, a doznania, które towarzyszyły jej podczas przeprawy, będzie pamiętać także po przebudzeniu. Wbrew różnym sprośnościom, jakie jej przyniosą sny, będzie chciała kontynuować wyprawę, być częścią opowieści, w którą się wkradła, opowieści, która układa się jakby w inne, alternatywne życie, rozgrywające się w przestrzeniach do złudzenia przypominających dawne miejsca kultu Dionizosa. Te ostatnie, jak zaznacza Karl Kerény, charakteryzując religię okresu kreteńskiego, skoncentrowaną mocno na wyobrażeniach i stanowiącą niejako preludium właściwej religii dionizyjskiej, z której następnie zrodziła się duchowość kultury helleńskiej, miały specyficzny układ terenu, sprzyjający, jego zdaniem, wizjonerskim praktykom. Badacz zauważa, że scenerią, w której dochodziło do widzeń, analogicznie jak w powieści Damira

[43] „Jeszcze jeden, i jeszcze, jeszcze, i niemal palcami mogłam złapać krawędź drugiej strony przepaści, ale nie… Ani jednego nie mogłam przeskoczyć, każdy… Och, ten w prawej ręce już skończył?! Straciwszy oparcie, mocniej ścisnęłam tego w sobie, próbując wolną ręką… Musiałam się pośpieszyć. Jeszcze jeden… jeszcze tylko jeden, i palcami wymacałam koniec pala, podnosząc się z ostatniego… Przeszłam przepaść. Nie byłam wyczerpana. Byłam martwa. Spojrzałam wzdłuż pala. Z niektórych kapała sperma, inne już były skurczone, niektóre pomarszczone… kto to wszystko wymyślił, i dlaczego?"

[44] Opowieść tę przytacza Karl Kerény w rozdziale poświęconym Dionizosowi Ateńczyków (Kerény, 2008, ss. 263–264).

Miloša, była wyspa, że wierzchołki wysokich gór kreteńskich, przeglądające się w Morzach – Egejskim i Libijskim, wydawały się stworzone do epifanii i w końcu – że miejscem kultu dla Minojczyków był również inny, podziemny świat jaskiń i że właśnie te pod rozmaitymi względami są prekursorami greckich świątyń (Kerény, 2008, ss. 263–264). Topografia i realia powieściowej Wyspy Snów niemalże dokładnie powielają przedstawiony model, ten, w którego granicach zrodziły się zaczątki religii dionizyjskiej.

Skrawek lądu, na którym rzecz się dzieje, jest najwyższy w całym archipelagu, jak twierdzi zielarz:

> Otok o kojem su mi pričali u ovom je arhipelagu najviši. Nije me zanimalo njegovo ime, razmišljajući s koje mu strane prići, gdje se iskrcati. Sjeverna obala otoka vrlo se strmo izdizala iz mora, visoka, spuštajući se u nižu prema zapadu. Ogoljena vjetrom u more se izdužila istočna strana[45] (Miloš, 1996, ss. 59).

Tutaj, jak na Krecie, strome zbocza i góry przeglądają się w morskiej tafli, tym razem Adriatyku, aranżując spektakularną scenerię dla ewentualnych widzeń. Jeszcze mocniej wyeksponowane są w powieści podziemne groty, do których wiodą niewidoczne z poziomu morza wąskie otwory, a których pan Wyspy Snów z pychą śmiałka będzie szukał, nie zdając sobie sprawy z tego, że znajdzie się, jak jego tymczasowa współlokatorka zresztą, w przestrzeni do złudzenia przypominającej orficki Hades, w przestrzeni, która, jak podaje Karolina Sekita, jest niespotykana, wyzywająca i wyrazista oraz, jak przekazują złote tabliczki, spowita mrokiem (Sekita, 2011, s. 115). Podróż do tego świata rozpocznie (tym razem) mężczyzna od poszukiwania wejścia, które metaforycznie ujmuje się jako zanurzenie w łono Pani, Królowej Podziemia, a znalazłszy wilgotne wcięcie w skale opuści światło słońca i zagłębi się w krainie zmarłych. Ciekawość będzie go wieść coraz dalej, aż dotrze do rezydencji z przestronnymi komnatami, wspartymi na betonowych filarach. Regularność pomieszczeń i zdobień, które odkryje, da mu poczucie, że zwiedzana przestrzeń nie jest dziełem natury. Krocząc przez kolejne sale wypełnione przedziwnym zapachem powietrza, odnajdzie drewniane szafy z rytami ukazującymi mężczyzn pozbawionych głów w pośmiertnym skurczu, pudełka z kośćmi dzieci oraz liczne kamienne tabliczki, przypominające złote tabliczki orfickie[46]. W końcu zauważy dosyć osobliwe ścienne malowidła (albo nacieki z wody), które wywołają w nim przerażenie:

---

[45] „Wyspa, o której mi opowiadali, jest najwyższa w tym archipelagu. Nie interesowało mnie jej imię, kiedy rozmyślałem, z której strony się do niej zbliżyć, gdzie przybić do brzegu. Północne, wysokie wybrzeże wyspy bardzo stromo wybijało się z morza, opuszczając się w niższe w kierunku zachodu. Ogołocona wiatrem wschodnia strona wrastała w morze".

[46] Złote tabliczki, to, jak pisze Lech Trzcionkowski, cienkie, niewielkich rozmiarów blaszki bądź płytki, które pokryto inskrypcjami za pomocą ostrego narzędzia. Blaszki te znajdowano w grobach mężczyzn i kobiet w różnych regionach greckiego świata: na Sycylii i w Wielkiej Grecji, na Krecie, w Tesalii i Macedonii, a także na Peloponezie (Achaja, Elida) i Lesbos, w Amfipolis i Rzymie (Trzcionkowski, 2011, s. 7).

> Prva četiri reda prikazuju žene koje se same bodu, strah me i pomisliti na majke, zatim u tri reda žene koje dave djecu, i pored vratiju posljednjih šest redova, ili prvih, na kojima su prikazani i muškarci. Djecu otimaju od žena koje se savijaju u grču bola, i snažna muška ruka... kako zamahuje mačem na dijete... Bože, što je sve ovo oko mene?![47] (Miloš, 1996, s. 69).

Ten dosyć osobliwy świat przywiedzie mu na myśl tylko piekło, toteż zacznie podejrzewać, iż odkrywana przez niego mroczna rzeczywistość może mieć związek z jakąś nieznaną mu religią:

> Stoga, cijeli ovaj prizor pokušavam opravdati, razumjeti, nekim davno prošlim vremenom u kojem je zla kob, bolest i ludilo zahvatilo nekakve vjerske fanatike... Koje vjere?! Nije mi poznato, osim onih što su djecu na kušnju stavljali, je li itko ubijao djecu. Ili da su majke ubijale sebe i djecu?![48] (Miloš, 1996, s. 69).

Jak się nieco później wyjaśni, na wyspie, na którą trafił, panują obyczaje identyczne z tymi, jakie praktykowano podczas świąt ku czci Dionizosa: matki zabijają dzieci niczym w obrzędowej czynności upamiętniającej i powtarzającej poćwiartowanie boga, wykonywanej niegdyś przez tytanów na polecenie Hery. Podczas tej ceremonii kobiety rozdzierają żywcem nie tylko zwierzęta, ale również własne dzieci, co, jak zaznacza Karl Kerény, jest sankcjonowane kultem i stanowi charakterystyczny dla religii dionizyjskiej przejaw tożsamości boga, człowieka i zwierzęcia. W powieściowej rzeczywistości zabójstwa na dzieciach ma usprawiedliwiać prawo przyjęte na Wyspie Snów, zgodnie z którym obowiązkiem rodziców jest zabicie potomstwa, nim ukończy ono dziewięć lat, albo przeniesienie tej powinności na zarządzających wyspą poprzez odmowę wykonania czynu. Aktu tego dokonuje się pod wpływem szlachetnego przeświadczenia, że ratuje się nim ludzkość przed powolnym i bolesnym wymieraniem, co rodzi przekonanie, iż doczesne życie cielesne nieszczególnie się ceni:

> Mi hoćemo da ljudski rod izumire na najbezbolniji način. Bez rata, atomskih bombi, zagađivanja, ekoloških katastrofa... razumijete, zamislite kakva je to čast biti posljednjom generacijom čovjekova roda[49] (Miloš, 1996, s. 84).

---

[47] „Pierwsze cztery rzędy ukazują kobiety, które same się dźgają, strach mi nawet pomyśleć o matkach, następnie w trzech rzędach kobiety, które duszą dzieci, i obok drzwi – ostatnich sześć rzędów, lub pierwszych, na których są ukazani również mężczyźni. Wydzierają dzieci kobietom zwijającym się w skurczu bólu, i silna męska ręka… która zamachuje się mieczem na dziecko… Boże, czym jest to wszystko wokół mnie?!"

[48] „Dlatego całą tę scenę próbuję zrozumieć, usprawiedliwić jakimś dawno minionym czasem, w którym zły los, choroba i szaleństwo owładnęły jakimiś religijnymi fanatykami… Jakiej religii?! Nie jest mi wiadome, czy poza tymi, którzy wystawiali dzieci na pokusę, ktokolwiek zabijał dzieci. Albo czy matki zabijały siebie i dzieci?!"

[49] „My chcemy, żeby ludzki gatunek wymarł w sposób jak najmniej bolesny. Bez wojen, bomb atomowych, zatruwania, ekologicznych katastrof... rozumie pan, proszę pomyśleć, jakiż to zaszczyt być ostatnią generacją ludzkiego gatunku".

Myśli te współgrają z jednym z założeń religii orfickiej, której głównym bóstwem był Dionizos-Bakchos, a która głosiła niechęć do ludzkiego ciała, będącego poniżeniem dla nieśmiertelnej duszy[50].

W przestrzeni podziemnego, piekielnego pałacu poza wspomnianymi już elementami odnajdzie mężczyzna imponujący wodospad ze słodką wodą wpadającą do morza, w którym można by się dopatrzyć refleksu jednego ze źródeł, jakie starożytni sytuowali w Hadesie – Lethe ze stojącą wodą lub Ate zasilanego świeżą wodą płynącą z jeziora Mnemosyne. Oba, jak wyjaśnia Karolina Sekita, miały to samo pochodzenie i związane były z mrokiem ludzkiej duszy, który ukrywa przed nią drogę prawdy i sprawiedliwości, a ciągnie ją ku przeznaczeniu. To tam, również wedle przekazów, czekali na duszę człowieka strażnicy, którym powinna była ona wyznać całą prawdę, a zatem wykazać swoją boską proweniencję (Sekita, 2011, s. 119). I rzeczywiście tuż po wydostaniu się z wodospadu spotka mężczyzna kogoś w rodzaju strażnika, by podczas rozmowy z nim przekonać się, że powoli traci wyobrażenie o tym, kim jest i gdzie się znajduje, że to moment, od którego inni będą kierować jego losem. Podda się on całkowicie ich woli, godząc się także na utratę dotychczasowej tożsamości i przyjęcie imion nieco ironicznie przypisanych mu przez mieszkańców dziwnego świata. Zostanie więc mężczyzna Eneaszem, dziedzicząc to imię prawdopodobnie po mitycznym bohaterze, który udał się do krainy Podziemia, aby tam dowiedzieć się od ojca o przyszłości swojej i swojego rodu[51], oraz nieco później – Arielem. Jego imię z kolei odnosi się do Jerozolimy i ma złowieszczy wydźwięk, gdyż oznacza „palenisko ołtarza", na którym mieszkańcy miasta zostaną niejako złożeni w ofierze[52]. Jakże blisko stąd do powieściowej wizji, prezentującej jak to poszczególne jednostki dla wejścia do świata snów poświęcają swoje ciała, godząc się na ich stopniowe wyniszczanie.

Następnym etapem odbywanej podróży okaże się rozświetlona sala przypominająca sądową, w której czekają na niego jakby tylko cienie ludzi, istoty nieprzypominające tych, jakie zamieszkują ziemię:

> Uđem u prostranu dvoranu ukrašenu mnoštvom velikih prozora, smještenih uokrug, jer i dvorana je bila kružnog oblika. Šest prozora ispunjenih jarkom svjetlošću sunca.
>
> Ispod, ili kroz tu svjetlost, nazirao sam nekakve sjenke, kao u prostoriji punoj dima, vrlo nejasnih oblika. Učini mi se da svi sjede, uokvireni širokim naslonima, okrenuti prema meni[53] (Miloš, 1996, s. 96).

---

[50] Fakt zabijania potomstwa teoretycznie kłóci się z orfickim zakazem wylewania krwi. Ale, jak wskazuje Adam Krokiewicz, tego typu praktyki, zwłaszcza omofagia, były jednak na porządku dziennym podczas misteriów orfickich (Krokiewicz, 1947, ss. 57–58).

[51] Eneasz jest też tym, który po wojnie trojańskiej znajduje schronienie na szczycie Idy i zakłada tam nowe miasto, w czym również można by się dopatrzyć podobieństw z bohaterem Damira Miloša, który na wzgórzu wyspy stwarza swój świat. Zob. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej* (Grimal, 1990, s.v.).

[52] Zob. W. R. F. Browning, *Słownik Biblii* (Browning, 2005, s.v.) oraz *The Anchor Bible Dictionary. Volume 1 (A–C)* (Freedman, 1992, s.v.), gdzie jako znaczenie imienia Ariela wskazuje się m.in. pojęcie „góry Boga".

[53] „Wchodzę do przestronnej sali przyozdobionej mnóstwem wielkich okien, umieszczonych

Oto sytuacja nasuwająca skojarzenia z sądem w Hadesie, co uwiarygodnia także wcześniejsza informacja, że przybyły jest duchem, a właśnie tacy należą do piekielnej rzeczywistości. Zastanawiający, momentami może nawet szokujący czy po prostu mający posmak pysznej parodii jest jednak sam przebieg kilku przesłuchań, w jakich uczestniczy bohater. Pytania bowiem, które się do niego kieruje, wydają się zupełnie trywialne, bardzo osobiste, a sam sposób przesłuchań – irytujący z perspektywy bohatera i szelmowsko-kpiarski z punktu widzenia czytelnika. Po serii odpowiedzi dotyczących spraw powiedzielibyśmy drugorzędnych – metod wydmuchania nosa, pierwszego orgazmu, upodobań w odniesieniu do dziewic i kobiet doświadczonych oraz przyczyn przybycia na wyspę, pojawia się wreszcie kwestia zasadnicza: odpowiedzialność za tekst, który się tworzy. Rada bowiem, która przesłuchuje mężczyznę, jest w posiadaniu zapisków prowadzonych przez niego, odkąd zaczął, początkowo tylko w celach rozrywkowych, przebywać na wyspach, i niepokoi ją sens albo raczej całkowity brak sensu w odniesieniu do opowieści, jakie przybysz snuje, brak autorskiej odpowiedzialności, pozwalający mu wypisywać dowolne niedorzeczności:

> – Ali nas to vrijeđa! Vrijeđa! Zašto utrošiti toliko mašte da bi jedan jadni viking smisao života našao u čuvanju govna! Recite nam, odakle vam pravo da takvim životom kaznite čovjeka?! Ima li njegov život ikakvog smisla?
> – Ne radi se o smislu…
> – Jasno da nema smisla! Ali kako vikingu objasniti da cijeli njegov život nije imao smisla?
> – Ali ljudi, čekajte malo! Taj čovjek ne postoji, on je, i sami ste rekli, tek lik u mojim spisima…
> – Vodite ga!
> – Čekajte, kakve to veze ima sa mnom?!
> – Kakve veze?! Zar vi ovdje ne živite već deset godina?! I ne pitajući nikoga svoje priče donosite među ovo kamenje, uništavajući ga, premještajući, gradeći… odakle vam to pravo?![54] (Miloš, 1996, s. 137).

Oskarża się zatem bohatera o kreowanie własnego świata bez poszanowania praw i zasad odnoszących się do „zwyczajnego" życia, o czystą zabawę, jakby bez wzięcia pod uwagę, że ta, jak zauważa Johan Huizinga, istnieje

wokół, bo i sala była okrągłego kształtu. Sześć okien wypełnionych jarzącym się światłem słońca. Pod tą światłością albo poprzez nią dostrzegłem jakieś cienie, jakby w przestrzeni pełnej dymu, bardzo nieokreślonych kształtów. Wydało mi się, że wszyscy siedzą, obramowani szerokimi oparciami, obróceni w moim kierunku".

[54] „Ale nas to obraża! Obraża! Dlaczego tracić tyle fantazji, żeby jeden biedny wiking znalazł sens życia w pilnowaniu gówna! Proszę nam powiedzieć, skąd ma pan prawo takim życiem karać człowieka?! Czy jego życie ma jakikolwiek sens? / – Nie mówi się o sensie… / – Jasne, że nie ma sensu! Ale jak wyjaśnić wikingowi, że całe jego życie nie miało sensu? / – Ale ludzie, poczekajcie trochę! Ten człowiek nie istnieje, on jest, sami powiedzieliście, tylko postacią w moich zapiskach… / – Pan nim kieruje! / – Poczekajcie, jaki to ma związek ze mną?! / – Jaki związek?! Czyż pan nie żyje tutaj już dziesięć lat?! I nie pytając nikogo przynosi pan swoje opowieści między te kamienie, niszcząc je, przemieszczając, budując… skąd ma pan prawo do tego?!"

zarówno poza dysjunkcją „mądrość – głupota", jak i „prawda – nieprawda" czy „dobro – zło", a co się z tym wiąże – nie ma żadnej funkcji moralnej (Huizinga, 2007, s. 19). Z tego punktu widzenia zarzuty kierowane do artysty za rzekome sprowokowanie irracjonalnego czynu, jakiego dokonał pewien nie dość wrażliwy na sztukę człowiek, potraktowawszy przeczytane treści nazbyt dosłownie i postąpiwszy jak bohater książki (chodziło o pilnowanie odchodów dziewicy i, ostatecznie, zabicie jej w trosce o to, aby wybranka nie skalała się kontaktem cielesnym z mężczyzną), zakrawają na absurd.

Podjęta przez członków niewidzialnej właściwie Rady kwestia wiarygodności literatury odsyła poniekąd do tekstu wspomnianego już Lukiana, do *Prawdziwej historii*, w której autor zapożyczając od innych pisarzy – Homera, Hezjoda, Pindara – szereg wątków dotyczących Wyspy Szczęśliwej, parodiuje ją, czyniąc z niej krainę umarłych – Wyspę Błogosławionych – rządzoną przez Kreteńczyka Radamantysa. Usytuowanie akcji na wyspie, upstrzenie jej „pamiątkami" po Dionizosie[55], opisami rozkosznego baraszkowania[56], motyw zejścia do Hadesu i rozprawy sądowej, a także uwielbienie dla filozofii cyników oraz ich rubasznej acz moralizatorskiej diatryby, z czego znany był pisarz z Samosaty, pozwalają dostrzec w Milošu człowieka mentalnie bliskiego greckiemu twórcy, mimo dzielących ich ponad dwudziestu stuleci (nadmieńmy, że za wcielenie Lukiana okresu humanizmu uznaje się François'a Rabelais'ego, z którym i Damira Miloša łączy niejedno upodobanie, jak choćby skłonność do frywolności i groteski). Jak zauważa Maria Maślanka-Soro, pochylając się nad wspomnianym tekstem Lukiana, ideą, która mu w jego pracy przyświecała, o czym zresztą sam informuje w metaliterackim wstępie, była chęć zabawienia czytelnika i pouczenia go na temat prawdy, której nie można przypisać ani tekstom poetyckim, ani filozoficznym. Jego tekst, równie kłamliwy jak wymienione, zawiera jednak tę prawdę, że uchyla się od jej głoszenia, nie aspiruje do niesienia jakichkolwiek znamion wiarygodności:

> […] wyznając otwarcie, iż nie powiem ani słowa prawdy, uniknę także wszelkich w tej mierze zarzutów. Pisać tedy będę o rzeczach, których nie widziałem, które mi się nie przydarzyły, o których od nikogo nie słyszałem, ba, które w ogóle nie istnieją ani istnieć nie mogą. Dlatego czytelnicy nie potrzebują w to, co powiem, wcale wierzyć (Lukian, 1960, s. 11).

[55] W pracy Lukiana są one wręcz sensualne: „Zaledwośmy, pomykając lasem, uszli jakie trzy staje od brzegu, ujrzeliśmy spiżowy słup, a na nim napis w języku greckim […] tej treści: »Dotąd dotarli Herakles i Dionizos«. […] Ugiąwszy tedy kolana w hołdzie, puściliśmy się naprzód; ledwośmy atoli mały kawałek drogi uszli, stanęliśmy nad rzeką płynącą winem, nadzwyczaj podobnym do naszego z wyspy Chios. Nurt był tak głęboki i szeroki, że tu i ówdzie mógł nieść na swym grzbiecie statki. Oglądając te tak dowodne znaki pobytu Dionizosa, utwierdziliśmy się jeszcze mocniej w wierze w prawdziwość owego napisu na słupie" (Lukian, 1960, ss. 12–13).

[56] „Nie szczędziły nam też i całusów" – relacjonuje narrator *Prawdziwej historii* zachowanie napotkanych na wyspie półkobiet, półlatorośli. „Niektóre chciały także pobawić się z nami. Dwóch moich towarzyszy, którzy z nimi pobaraszkowali, nie mogło się już z ich objęć wyrwać" (Lukian, 1960, s. 13).

Przytoczone tutaj słowa greckiego twórcy zdają się współbrzmieć z wykoncypowaną ideą powieści Damira Miloša, książki kreującej obraz artysty jako nieodpowiedzialnego lekkoducha, oddanego własnej niekończącej się grze, szamana zarządzającego odmiennymi stanami świadomości pewnej grupy ludzi, fabrykanta snów, nieograniczającego się w realizacji swoich szaleńczych wizji. Pracy pomyślanej tak, aby – jak można sądzić – raczej niweczyć sens, aniżeli go kumulować. Sens *mythosu* (rozumianego jako odpowiednik opowieści) bez *logosu* (uosabiającego znaczenie, właśnie sens). Cel próbuje pisarz osiągnąć wprowadzając bohaterów-dziwaków, liczne sceny erotyczne, a niekiedy i orgiastyczne, opisy sytuacji i zachowań absurdalnych, szereg dosyć nieoczywistych dla niewyrobionego odbiorcy wątków zaczerpniętych z historii literatury, kultury czy religii, bez wskazywania jednak ich źródeł, przez co tekst można odczytywać jako wręcz trywialny i niedorzeczny, a co, zauważone, daje paradoksalną fuzję *sacrum* i tandety, zacierając ponadto indywidualność poszczególnych postaci poprzez przemieszanie ich wypowiedzi i historii, a także swobodne ich rzucanie w przestrzenie ziemskie i pozaziemskie, w końcu – z upodobaniem relatywizując granicę między rzeczywistością a fikcją[57], realnym a nadrealnym, życiem a snem[58]. To jakby „podróż w hiperrealność" spod znaku Umberta Eco (Eco, 1986), do świata bez głębi albo świata „na nowo wymykającej się rzeczywistości", jak pisze o nim Scott Lash (Lash, 1990, s. 15). To także znane już oblicze postmodernizmu, który nie powątpiewa, jak modernizm, w trafność przedstawień rzeczywistości, ale stawia pod znakiem zapytania ją samą. Czy jest jednak możliwe – pytamy za Piotrem Świerczem, autorem pracy na temat *mythosu* i *logosu* w orfickiej koncepcji nieśmiertelności, chyba trochę wbrew intencji Miloša – stworzenie opowiadania pozbawionego znaczenia? „Takiego opowiadania, które nie tylko nie zawierałoby żadnego intencjonalnego znaczenia, ale nawet nie prowokowałoby jego poszukiwania?" (Świercz, 2011, s. 132). Odpowiedź na to pytanie wydaje się oczywista i historyk idei jest jej świadom – nie jest możliwe, póki przypuszczamy, że mamy do czynienia z opowieścią. W tym zakresie tekst chorwackiego pisarza nawet wbrew jego usiłowaniom nie może być wyjątkiem, a pierwsze świadectwo uwikłania tekstu w sens zostało już wskazane w odwołaniu do Lukiana. I choć u greckiego autora myśl o niemożności wejścia w posiadanie prawdy i konieczności poruszania się w świecie nawarstwiających się fikcji wypowiedziana jest literalnie, zaś u Damira Miloša w sposób nieco zawoalowany, pod maską zdumienia, jaką nakłada bohater powieści na wieść, iż jego pisarstwo potraktowano nazbyt poważnie, to przesłanie obydwu wydaje się tożsame.

[57] Prawidłowości te w odniesieniu do całej twórczości Damira Miloša zauważa Strahimir Primorac, recenzując jedną z nowszych książek autora – *Meke ulice*. Krytyk uznaje również, iż protagonistą tej prozy jest zawsze ten sam samotniczy typ, uciekinier z cywilizacji urbanistycznej, który skrywa się w pustynnym świecie Wysp Kornackich (Zob. Primorac, 2008).

[58] Oniryczne aspekty pisarstwa Damira Miloša, także w odniesieniu do omawianej tu powieści, opisuje z kolei Ewa Szperlik w artykule *„Międzyświaty", zaułki i przestworza. Oniryczna proza Damira Miloša Nabukodonozor i Otok snova* (Szperlik, 2012, ss. 79–90).

Identyczny i niosący spory potencjał interpretacyjny jest również zamysł sięgnięcia po topos Wysp Szczęśliwych, a następnie jego degradacja. Miloš nawiązuje do odnośnego mitu, i to w dwojaki sposób, już w samym tytule książki. Przede wszystkim wiadomo, że mowa o wyizolowanej przestrzeni położonej wśród mórz, na której, jak wykazał John Gillis, ludzkość bardzo chętnie umieszczała krainy szczęśliwości[59]. Ponadto nazwa miejsca – Wyspa Snów – wydaje się znaczeniowo bardzo bliska mitycznemu pierwowzorowi jako jednoznaczne odesłanie do sielskich obrazów *locus amoenus*, przechowywanych przez europejską tradycję. Przekonanie to podsycają zresztą poszukiwania tego miejsca, od lat prowadzone przez bohatera/bohaterkę książki. Jednym z pierwszych, choć niewyraźnym jeszcze sygnałem chęci unicestwienia mitu jest moment uświadomienia czytelnikowi, że nazwa, którą nosi ląd będący scenerią dla rozgrywanych zdarzeń, jest imieniem dosłownym, że miejsce, jakie się pod nią kryje, to obszar, cała kraina czy może nawet cudaczne państewko, gdzie się po prostu śni, że nie musi ono być nośnikiem tych wszystkich arkadyjskich treści, które odruchowo wiąże się z nim. Nie uchodzi jednak uwadze fakt, że śmiałkowie oddający się sennym marzeniom, pomimo niepokojących niekiedy treści, jakie zostają w nie wpisane, poddają się im z chęcią po raz kolejny, nawet za cenę sukcesywnego odkrawania fragmentów ich skóry, czynność ta, powtarzana przez wiele lat, prowadzi do całkowitego wyniszczenia ich ciał. Zdają się wykrzykiwać za Nietzschem: „To sen! Chcę go śnić dalej!" (Nietzsche, 2009, s. 42), i być szczęśliwi, umknąwszy od siebie i własnej codzienności, od pozawyspiarskiej rzeczywistości, z jakiej przybyli. „Sanjati isti san, u nastavcima – twierdzi bohater – to može poželjeti samo netko tko bježi iz ovog svijeta"[60] (Miloš, 1996, s. 149). Wyspy snów są więc tym bardziej pożądane, im bardziej niechętni otaczającej ich codziennej realności są ludzie. Ten pęd na wyspy, do domniemanych krain marzeń, wartościowany jest przez autora negatywnie, czemu daje on wyraz już na pierwszych stronach książki, nazywając wyspy chorobą morza i zauważając, iż nazbyt szybko się rozmnażają, mamiąc i przyciągając kolejne ofiary: „I svake će godine sve više bilja postati ljekovito, i, jer prokleti su otoci sebe razmnožili poput svake druge bolesti. A na se, na te male hrptove, sve privlače. I biljke i ovce i ljude. Jedino su tako mogli nadvladati more"[61] (Miloš, 1996, s. 5). W przesłaniu, jakie niosą te słowa, daje się odczuć już nie frywolny, niepoważny ton, jaki dominuje w całej powieści, ale nutę moralizatorstwa, ostrzeżenie, jeszcze dosyć subtelne, przed złudnym urokiem wysp. Tej delikatności zabraknie jednak w końcowych partiach tekstu, kiedy to za pośrednictwem zamieszkującego

---

[59] „Eric Hirsch notes – zauważa John Gillis – that in many religions, holiness is located at the margins, »and it is interesting that sacred sites and places are sometimes physically empty and largely uninhabited, and situated at some distance from the population for which they hold significance«" (Gillis, 2004, s. 31).

[60] „Śnić ten sam sen w odcinkach, tego może zapragnąć tylko ktoś, kto ucieka z tego świata".

[61] „I każdego roku coraz więcej roślin staje się leczniczymi, ponieważ przeklęte wyspy romnożyły się jak wszystkie inne choroby. A na siebie, na te małe grzbiety, wszystko przyciągają. I rośliny, i owce, i ludzi. Tylko w ten sposób mogły pokonać morze".

wyspę lekarza zechce autor pozbawić czytelnika ostatniego cienia iluzji. Zacznie się od jego wymijających wyjaśnień, że poddani transowi ludzie całkowicie tracą możliwość rozgraniczenia sennej rzeczywistości i jawy:

> – Doktore, je li sve ovo što se oko mene događa i oko vas, pretpostavljam, je li sve to istina?
> – Ha, dobro pitanje! Odmah u sridu.
> – A odgovor?
> – Pa, da vam iskreno odgovorim, više ni sam nisam siguran. Odgovor nakon toliko godina provedenih ovdje više i nije lako dati. Ovaj svijet, sve ovo oko nas, nije niti jedno niti drugo. Ovdje se čak možda ne radi o istini. Razumijete, ovdje neki snovi postaju stvarnost, a neka stvarnost time gubi ono što je razlikuje od snova...[62] (Miloš, 1996, s. 163).

Najmocniejszy cios zadany wierze w krainę wiecznej eudajmonii padnie jednak dopiero wraz z informacją, że pewna część ludzkości, która poddała się zabiegowi i trwa w nim od dłuższego czasu na skutek niechęci do przebudzenia się i powrotu do „normalności", obdarowywana jest przez zarządców wyspy obrazami codzienności, z której uciekła. Ludzie ci śnią to wszystko, co było ich udziałem, zanim przybyli do przedziwnej krainy – śnią Baumanowską płynną nowoczesność z jej zwykłym rytmem porannego wstawania, własną pracą, wyjściami na obiad, powrotami do mężów i żon popołudniami, z dziećmi, które wracają ze szkoły, czy wieczornym programem telewizyjnym. Zmęczona rozczarowującą rzeczywistością ludzkość uczestniczy więc w sennym marzeniu, które nie nosi już jego znamion, nie będąc jednak w stanie dostrzec zmiany. Swoiste otrzeźwienie, jakiś rodzaj *katharsis* dotyka jednak bohatera powieści oraz jej czytelnika. Okazuje się – jak pisze Magdalena Czerny, badaczka próbująca dociec przyczyn współczesnego odradzania się zainteresowań religią dionizyjską – że „droga do raju jest zamknięta, a sztuczne raje prowadzą do błędów, uzależnień, dewiacji" (Czerny, 2011, s. 95). Skąd jednak, przy tak druzgocącej ocenie stanów ekstatycznego odurzenia i wyimaginowanych wędrówek po rajskich ogrodach, popularność kultu tego „najstraszliwszego i najsłodszego" spośród bogów, jak nazwał go za Empedoklesem Jean-Pierre Vernant[63], zaznaczająca się w rozmaitych

[62] „– Doktorze, czy to wszystko, co się dzieje wokół mnie i wokół pana, zakładam, czy to wszystko to prawda? / – Ha, dobre pytanie! Od razu w sedno. / – A odpowiedź? / – Ech, żeby panu szczerze odpowiedzieć, sam już nie mam pewności. Dać odpowiedź po tylu latach spędzonych tutaj, wcale nie jest tak prosto. Ten świat, wszystko to wokół nas, nie jest ani jednym, ani drugim. Zresztą tu może nawet nie chodzi o prawdę. Rozumie pan, tutaj pewne sny stają się rzeczywistością, a pewna rzeczywistość traci tym samym to, co ją różni od snów...".

[63] Sam Jean-Pierre Vernant wskazuje, że o oryginalności kultu Dionizosa świadczy fakt, iż nie miał on charakteru religii państwowej, ale został uznany przez miasto – mimo tego, że pod wieloma względami wymykał mu się, zaprzeczał mu i przekraczał je. Dionizosa postrzega się więc jako tego, który kwestionuje i rozsadza porządek, który wymyka się wszelkiej definicji i bawi się ujawnianiem w tym życiu i tym świecie, w nas i wokół nas, wielorakich postaci Innego. Jest tym, który otwiera drogę ucieczki ku zadziwiającej obcości, ofiarowując jednocześnie szczęście dnia

aspektach również w omawianej powieści? Niewątpliwie nie myli się Tadeusz Piersiak, twierdząc: „Nowa religia ubrana jest w kuszącą zewnętrzność" (Piersiak, 1995). Jej atrakcyjność wynika w dużej mierze z faktu, że zdaje się zagospodarowywać obszar najbardziej prymitywnych i instynktownych potrzeb współczesnego człowieka, które poprzez kulturę, zasady etyczne i społeczne zepchnięte zostały na obrzeża naszego życia. Tym więc, co fascynuje, jest możliwość oderwania się od „normalnej" rzeczywistości, porzucenie praw wspólnoty na rzecz zasad natury, ucieczka w inność, dziecięcość, w przyjemność, ekstazę, czego potwierdzenie można znaleźć w głęboko przesyconej wybujałym erotyzmem powieści, oferującej czytelnikowi zupełnie alternatywny świat. Ale tak jak wyznawczynie kultu tego szafarza upojenia stawały się uczestniczkami rzezi dokonywanej na dziecku jednej z nich, tak też autor poniekąd powtarza ten gest, rozczłonkowując powoli tę rzeczywistość, niszcząc swój twór – Wyspę Snów. Ot, i ona – wyspa, której, jak tej arkadyjskiej, po prostu nie ma, która, jak się okaże, jest tylko mrzonką, konstruktem tekstowym, pewną ideą, inspiracją, jaką przy końcu opowieści władcy wyspy ofiarowują pisarzowi w charakterze doskonałego materiału na książkę, radząc mu, by w dziele, jakie powstanie, wszedł w rolę Ariela. W tę, którą *nota bene* przez cały czas zdawał się odgrywać. Jakże znaczące są w tym kontekście słowa Nietzschego: „Człowiek przestał być artystą, stał się dziełem sztuki, artystyczna przemoc całej natury, ku najwyższemu zadowoleniu pra-jedni, objawia się w deszczu upojenia. Najszlachetniejszą glinę, najdroższy marmur ugniata się tu i ciosa: człowieka, a do wtóru uderzeń dionizyjskiego rzeźbiarza świata rozbrzmiewa wołanie eleuzyńskich misteriów: »Padacie na twarz, miliony? Czujesz Stwórcę, Świecie?«" (Nietzsche, 2009, s. 45).

Końcowy czyn autora, jego wejście w rolę „dionizyjskiego rzeźbiarza świata" odkrywa powieściową rzeczywistość jako tekst o charakterze autotelicznym, pieśń o procesie literackim (ponownie!, tj. jak u Šegedina) i pisarzu, który niczym twórca greckiej komedii jest zarówno apollińskim artystą snu, jak i dionizyjskim artystą upojenia. Żarliwa tęsknota za pozorem, za zbawieniem przezeń i potrzeba zachwycającej wizji, której ucieleśnieniem w powieści jest Wyspa Snów, jeszcze zanim odrze się ją z jasnych barw – otóż ta tęsknota i potrzeba, wyrosłe pod skrzydłami Apolla, zdradzałyby naiwne dzieło sztuki, „pozór pozoru" oraz naiwnego artystę, następcę Homera, który wiedzie Odyseusza do wyidealizowanej Itaki. Wprowadzenie do opowieści o tym sztucznie otamowanym świecie ekstatycznych tonów dionizyjskiego święta i zrzucenie jego bohaterów do podziemi Hadesu zmieniają wymowę i charakter dzieła, odzierają je z utopijności i powierzchowności, ukazując ułudę świata nęcących archipelagów wyobraźni. Jednocześnie twórca wyrosły jako następca Dionizosa przejmuje niejako jego rolę – jest zarówno bogiem kreującym nowe światy, jak i oszustem, ponadto jest i nie jest sobą,

codziennego poprzez zachwyt nad tym, co nagłe i niespodziewane, poprzez rozkosze miłosne, radość wina i teatru, w czym uczestniczą jednostki poddające się jego kultowi (Vernant, 1998, ss. 85–92).

dzięki czemu, analogicznie jak poprzednik, może patronować filozofii samorozumienia[64].

Ta ostatnia, jak sugeruje Krzysztof Okopień, wykorzystuje jako swoje narzędzie teatr, którego panem jest Dionizos, pozwalając w ustalonych instytucjonalnie ramach pojawić się temu, co jest – zda się bez reszty i bez powrotu – przekształcone, przezwyciężone i zapomniane, a co wyparte, mogłoby wrócić w sposób niekontrolowany (Okopień, 2001, s. 157). Nie inaczej w powieści – przy czym tutaj instrumentem refleksji staje się sztuka jako taka. Powieść niczym tragiczny teatr jawi się jako złożony sposób organizacji szaleństwa, rozbudza dionizyjską, transgresyjną naturę człowieka, tylko po to jednak, aby ją powściągnąć, doprowadzić do oczyszczenia, do wyzwalającej *katharsis*.

3. Wyspa Snów pustynnym mirażem

Wyspy Snów więc „realnie" nie ma. Jest niczym, albo niczym *chora* ponownie, która sama nie mając właściwości, przyjmuje tymczasowo kształty i treści innych bytów – początkowo jakiegoś świeckiego wariantu Ziemi Obiecanej, z czasem antyraju, anty-Arkadii i w końcu – antyutopii[65].

---

[64] „Tak oto Dionizos: bóg i czarownik, bóg i oszust, bóg, który jest i nie jest bogiem, gdyż jest i nie jest sobą – właśnie z uwagi na tę dwuznaczność patronować może filozofii samorozumienia" (Okopień, 2001, s. 153).

[65] Jak wskazuje Antonis Balasopoulos, antyutopia nie jest tym samym co dystopia. Śledząc historię rozumienia pojęć, zauważa, że Lyman Tower Sargent w *Utopia – the Problem of Definition* (Sargent, 1975) wyróżniał na tym polu trzy „proste kategorie": eutopię, czyli utopię pozytywną, dystopię, czyli utopię negatywną i utopię satyryczną (byłby to zatem odpowiednik antyutopii) (Sargent, 1975, s. 143). W późniejszym swoim tekście *The Three Faces of Utopianism Revisited* (Sargent, 1994) autor uznał, że pojęcie antyutopii jest często używane jako synonim dystopii, niemniej jest to błędna interpretacja, ponieważ z antyutopią mamy do czynienia w pracach, w których podejmuje się krytykę utopii jako takiej lub jej konkretnych realizacji (Sargent, 1994, s. 8). Fredric Jameson w *The Seeds of Time* (Jameson, 1994) także akcentował potrzebę odróżnienia pojęć „dystopia" i „antyutopia", to drugie rezerwując dla tekstów, które z pasją piętnują utopijne programy w sferze politycznej (Jameson, 1994, ss. 55–56). Swego rodzaju zamieszanie, zdaniem Balasopoulosa, wprowadził Tom Moylan, proponując w książkach *Demand the Impossible* (Moylan, 1986) i *Scraps of the Untainted Sky*: *Science Fiction, Utopia, Dystopia* (Moylan, 2000) dwa nowe pojęcia – „utopii krytycznej" (zawiera wewnętrzną krytykę utopijnej pokusy zamknięcia i totalizacji prezentowanego świata) i „dystopii krytycznej" (stanowi wewnętrzną krytykę prostego antyutopizmu) (Moylan, 1986, 2000). Zdaniem samego Balasopoulosa dystopie w odróżnieniu od antyutopii nie mają na celu całkowitego odrzucenia utopijnego impulsu, ich krytycyzm jest subiektywny, tzn. powiązany najczęściej z konkretnie usytuowanym podmiotem, są raczej narracyjne niż argumentacyjne, zaś ich orientacja polityczna i ideologiczna jest niejednoznaczna. Badacz wyróżnia kilka podkategorii antyutopii i dystopii. Gdyby przyjąć jego klasyfikację, książkę Miloša można by zakwalifikować jako „antyutopię satyryczną", tj. taki tekst, który (w tym przypadku – w sposób wyrafinowany intelektualnie) atakuje tradycję związaną z myśleniem utopijnym, ukazując ideę istnienia „wyspy snów" jako niepraktyczną, nierealistyczną i irracjonalną oraz nie wskazując przy tym konstruktywnej alternatywy dla krytykowanego świata. Powieść Chorwata zawierałaby jednak także elementy „dogmatycznej fikcyjnej antyutopii", w której utopijna wizja zostaje zrealizowana, ale z katastrofalnymi skutkami (Balasopoulos, 2011, ss. 59–67).

A „nic" to przecież rzeczywistość pustynna. To już jednak inna pustynia niż ta, którą przedstawiał Michał Paweł Markowski, kiedy zarysowująca się przestrzeń wydawała się tylko drogą, na której końcu majaczyła Ziemia Obiecana. Majaczyła – to chyba klucz do zrozumienia rzeczywistości, w jakiej znalazł się czytelnik, i jej realiów, przybliżonych za pośrednictwem myśli Barbary Skargi z komentowanego eseju. W jego drugiej części, porzuciwszy już zupełnie Derridiańskie rozważania i rozpocząwszy snucie myśli na własny rachunek, filozofka zauważa, że pustynia to też miejsce, w którym rodzi się pragnienie, to zaś prowokuje oczekiwanie, pierwszy symptom przebudzenia, jakiego człowiek doświadcza w omawianej sytuacji. Te zaś wiodą w dwóch kierunkach – ku oazom lub mirażom, tym „wielorakim widziadłom", jak je określa badaczka. Nie ma wątpliwości, że Wyspa Snów Damira Miloša należy do tej drugiej kategorii, że jak wszystkie wcielenia miejsc szczęśliwych ma charakter „pustynnego fantomu". „Miraże nęcą, miraże bywają piękne, ale jakże złudne. Miraż nie zaspokoi pragnienia, nie przyniesie ratunku, nie obrodzi trwałą myślą ani słowem" – ostrzega autorka *Tercetu metafizycznego*, wyjawiając prawidłowości, które w formie szyderczego pouczenia można wynieść także z utworu Miloša (Skarga, 2001). Prowadząc zupełnie wyabstrahowaną refleksję, nie uwiarygodniając jej odniesieniami do konkretnych przykładów, dotyka filozofka kwestii jeszcze głębszych, bardziej zasadniczych i równie trafnych w kontekście powieści, kiedy stwierdza, że w społeczeństwie, które by żyło mirażami, zniknęłoby pojęcie słuszności na skutek braku odwołań o racjonalnym charakterze, a więc zatarcia hierarchii wartości, pustki moralnej. Stąd już tylko krok do despocji i okrucieństwa terroru. I nie ma chyba konstatacji, która by prawdziwiej oddała relacje, jakie panują w granicach Wyspy Snów, w niby-świecie, gdzie się hołduje powolnemu umieraniu w zamian za niby-raj, do którego droga wiedzie poprzez dionizyjskie z ducha praktyki, i który niczym sam bóg odradza się w kolejnych wcieleniach.

W obu omawianych narracjach – Šegedinowskiej i Milošowskiej – jest zatem wyspa synonimem trwania w beznadziei, w świecie, który nie zadowala, jest symbolem kryzysu współczesnego człowieka, metaforą jego niełatwej, chaotycznej drogi, bezskutecznego poszukiwania sensu. O ile jednak w pierwszej z nich, ukazuje się wizerunek istoty tożsamej ze smętną przestrzenią, kontemplującej jej niedostatki i własną rozpacz, o tyle w drugiej skojarzenie Wysy Snów z pustynią jest mniej oczywiste, bo odwołuje się nie do wyobrażenia pustyni jako pustki, lecz pustyni jako etapu, obietnicy czegoś lepszego i w końcu – pustyni-mirażu, niby-rzeczywistości, oszustwa, w które chce się wierzyć.

* * *

„Człowiek jest więc istotą skazaną na traumę: na doświadczenie śmierci, które wydarza się, zanim nadejdzie sama śmierć, czyli na doświadczenie śmierci wirtualnej, symbolicznej" (Bielik-Robson, 2008, s. 11) – przekonuje Agata Bielik-Robson w *Na pustyni*, książce, która zgodnie z zamysłem autorki ma

odsłaniać teologiczne korzenie nawet najbardziej zsekularyzowanego myślenia. Wyraża jednocześnie pogląd, który zdaje się leżeć u podstaw omawianych tutaj tekstów. Eksponowany w obu analizach obraz pustyni (pustyni jako pustki i pustyni jako przestrzeni wiodącej do Ziemi Obiecanej, na Wyspę Snów, a następnie pustyni-mirażu), tak jak chce filozofka – kryptonim pierwotnej negatywności, leżącej u podstaw człowieczej relacji ze światem, przybierając postać świadomości śmierci, urasta także w książkach Petra Šegedina i Damira Miloša do rangi prazasady naznaczającej niejako byt i regulującej jego kolejne poczynania. Jak wskazuje badaczka, te ostatnie bywają ukierunkowane trojako: jednostka może brnąć dalej przez bezkresne piaski, wiedziona pragnieniem życia mesjańskiego, może się zadomowić na pustyni, w stanie permanentnego zawieszenia między życiem i śmiercią, wreszcie może zawrócić, niczym marnotrawny syn natury, do swojego „domu tłustej niewoli" (Bielik-Robson, 2008, s. 14). Przedstawione tutaj powieści wpisują się w pierwszy (*Otok snova*) i drugi (*Mrtvo more*) z zaprezentowanych modeli. W utworze Damira Miloša dąży się do niwelacji negatywności, w której tkwi jednostka, poprzez wprowadzenie kategorii nadziei, ukierunkowanie myśli bohaterów na to, co przed nimi, przywiązanie ich do wizji czekającej gdzieś Wyspy Snów, choć ostatecznie ta okaże się pustynnym mirażem. Narracja w drugiej z omawianych książek zmierza w odmiennym kierunku. Tutaj traumę próbuje się podtrzymać, a nawet pogłębić poprzez poddanie bohatera rytmowi przemijania i pustego, nic nieznaczącego przepływu, uwzniośla się więc i uświęca potęgę niweczącej negatywności, byt zakreśla niejako koło, stale powraca do tego, z czego się wyłonił. I choć rezultat w obu przypadkach okazuje się analogiczny – bohaterowie powieści trwają pogrążeni w pustynnej, bo pustej lub mamiącej mirażami rzeczywistości, a wyspa przybiera barwy najciemniejsze – to jednak każda z nich realizuje inny schemat myślowy. Gdyby sięgnąć po terminologię Karla Mannheima z pracy *Ideologia i utopia*, to *Mrtvo more* Petra Šegedina z powracającym mitem tanatycznym zdaje się reprodukować świadomość ideologiczną, podczas gdy *Otok snova* Damira Miloša bliższy jest świadomości utopijnej.

> Pojawienie się każdej z nich, jak wskazuje węgierski socjolog, można poniekąd uznać za wynik zniknięcia z pola widzenia jednostki niezmiennej, kierującej nią warstwy norm i sensów, co spowodowało wyłonienie się fałszywej świadomości, przybierającej, zdaniem badacza, postać wspomnianych już – ideologii bądź utopii. Z pierwszą mamy do czynienia: gdy słowo to ma oznaczać jedynie, że nie chce się wierzyć określonym „ideom" i „wyobrażeniom" przeciwnika. Uważa się je bowiem za mniej lub bardziej świadome maskowanie stanu rzeczy, którego rzeczywiste poznanie nie leży w jego interesie. Może tu wchodzić w grę cała skala od świadomego kłamstwa do półświadomego, instynktownego maskowania, od oszukiwania innych do oszukiwania samego siebie (Mannheim, 2008, s. 190).

„Nieprawda", jaką przedkłada narrator powieści *Mrtvo more*, a którą można dostrzec w przekonaniu o negatywności jako pierwotnym doświadczeniu

człowieka (w ostatniej omawianej w niniejszej pracy książce Senka Karuzy *Vodič po otoku* akcenty na temat jednostkowego usytuowania w świecie zostaną rozłożone skrajnie inaczej), wynika, moim zdaniem, z perspektywy, z jakiej przemawia opowiadacz, z jego głębokiego usytuowania w intelektualnej atmosferze powojennej nowoczesności, naznaczonej sceptycyzmem i relatywizmem jako reakcjami na świat kryzysu i utraconej koherencji[66]. Tak, jak głosząca podobne mniemania Agata Bielik-Robson zdradza mentalne podstawy, z jakich wyrasta jej refleksja, pisząc, iż omawiane przez nią teologie, mesjaniczna i tanatyczna, określają fundamentalne podstawy myśli późnonowoczesnej (Bielik-Robson, 2008, s. 520), tak książka Šegedina ciąży typologicznie ku temu samemu źródłu – atmosferze czasów. Co więcej, zgodnie z przekonaniem Karla Mannheima, iż: „»odkrycia« ideologii jako niekongruentnych bytowo oszukańczych wyobrażeń dokonują zawsze przedstawiciele dopiero pojawiającej się rzeczywistości bytu" (Mannheim, 2008, s. 240–241), demaskuje się myśl Šegedina jako taka, jako ideologia właśnie. Jest więc ta niecelowa „demistyfikacja chorwackiego raju" w mniejszym stopniu opisem rzeczywistości wyspiarskiej aniżeli deklaracją tożsamości, wizytówką współczesnej prozy regionu i kraju, pozostających w sferze oddziaływań myśli zachodnioeuropejskiej.

Przemawiający ponad trzydzieści lat po Šegedinie Damir Miloš wskazuje z kolei na złudność narracji utopijnych. Świadomość utopijną, jak zaznacza węgierski socjolog, charakteryzuje to, iż nie pokrywa się ona z otaczającym ją „bytem" oraz, co więcej, ma ambicje rozsadzania go (Mannheim, 2008, s. 229). Taki wywrotowy charakter ma wizja zaprezentowana w powieści *Otok snova*, gdzie wartka i zaskakująca niekiedy akcja idealnie oddaje charakter świadomości utopijnej, którą Karl Mannheim kojarzy z hulaszczym chiliazmem anabaptystów:

> Orgiastyczna energia, ekstaza, nawiązuje tu kontakt z doczesną rzeczywistością, napięcia dystansujące się od doczesnego świata stają się materiałem rozsadzającym ten świat, niemożność rodzi możliwość, z konieczności rodzi się rzeczywiste działanie. Ta podstawowa, najbardziej radykalna forma nowożytnej utopii była utkana z całkiem szczególnej substancji, ze specyficznego materiału, stanowiła odpowiednik duchowego i cielesnego pobudzenia warstw chtonicznych, była wulgarnie materialna i zarazem spirytualna (Mannheim, 2008, s. 251).

Z analogicznej atmosfery rozpasania i swawoli, z identycznych, dionizyjskich wręcz treści, jak wskazywałam, z wybujałej zmysłowości wyrasta

[66] Tak charakteryzuje rzeczywistość powojenną w Chorwacji Krešimir Nemec, uznając, że nowoczesna wrażliwość znalazła najlepszy dla siebie sposób wyrazu w formie eseistycznej, pozwalającej autorom przesunąć punkt zainteresowania z „totalności życia społecznego" na sferę indywidualną, analizę własnej świadomości, stosunek jednostki do pytań o charakterze ontologicznym i egzystencjalnym oraz skoncentrować się na atmosferze wydarzeń, a nie samych wydarzeniach. Rozpoznanie to dotyczyłoby w pierwszej kolejności pisarstwa Petra Šegedina, Vladana Desnicy, Ranko Marinkovicia i Slobodana Novaka, czołowych chorwackich egzystencjalistów (Nemec, 1985, s. 120).

narracja powieści. Historia osadzona zostaje według wskazanego wzoru w teraźniejszości, w najbardziej bezpośrednim „tu i teraz", i prezentuje świadomość, która stopniowo zrywa z codziennym i historycznym bytem, świadomość eksterytorialną, można by powiedzieć, która realizuje swój plan, swoje marzenie w rzeczywistości sennej, przeciwstawiając ją realności, ukazując ją jako wrogą „normalnemu" światu[67]. I tak jak się ona gwałtownie objawia w nagłych wezbraniach, w wycinkach najdziwniejszych snów, jakie relacjonują bohaterowie, tak też nader agresywnie obala jej istotność narrator, ukazując ten rodzaj utopii jako irracjonalną siłę napędową, zamkniętą w tworach myślowych, całkowicie pozbawioną wpływu na doczesność.

W obu omawianych powieściach deprecjacja dotyka więc wyspy jako przestrzeni rajskiej, u Miloša dodatkowo – sposobu mówienia o niej, w którego ramach udawało się tę rajskość ocalać. Jego tekst jest antyutopią – tj. krytyką myślenia utopijnego[68]. Sama zaś wyspa w obu odsłonach jawi się jako taki wytwór topografii, w którym poszczególne elementy krajobrazu podporządkowane są celom dyskursywnym. W tym sensie nie posiada czystej postaci. Jak zauważa (odwołując się do Derridy) Antonis Balasopoulos – „wyspy utopii" usytuowane są w nieokreślonej strefie między treścią i formą, produktem i procesem, sensem przesłania i sposobem jego komunikacji. Balasopoulos idzie w swej interpretacji nawet dalej, twierdząc (tym razem za Rodem Edmondem i Vanessą Smith), że są „figurami figuracji", obrazem procesu myślenia,

---

[67] U Miloša wyraźna jest zmiana percepcji doświadczeń i postrzegania czasu, typowa dla realiów postmodernizmu, o czym pisze m.in. Andrzej Leder: „Kluczowe wydaje się jednak to, że wydarzenia historyczne towarzyszące zmianie warunków cywilizacyjnych głęboko wpłynęły na sam sposób ujmowania własnego doświadczenia. Właśnie wydarzenia i ich odczytanie dotknęły wówczas fundamentalnych kategorii organizujących postrzeganie. W efekcie zmieniła się »ostrość« zmysłów, osłabła ich zdolność do eliminacji nadmiaru. Błogosławione zaślepienie, zdolność »niewidzenia«, zapominania, wykluczania i wypierania zostały niebezpiecznie naruszone, a wskutek tego wszystkiego – przeszłość, przyszłość, to, co dalekie i to, co bliskie – zasysane było w obręb chwili teraźniejszej" (Leder, 2018, s. 41).

[68] W 2014 roku w dwóch artykułach – *W kręgu dwudziestowiecznej dystopii. O czytaniu powieści Otok snova Damira Miloša* (Boguska, 2014b, ss. 417–433) oraz *Przemiany utopii w chorwackiej prozie insularnej drugiej połowy XX i początku XXI wieku na wybranych przykładach* (Boguska, 2014a, ss. 329–350) o omawianej tu książce pisałam jako dystopii, sięgając po na tyle szerokie definicje tego pojęcia (np. w pierwszym z wymienionych tekstów uznając ją za odpowiednik utopii negatywnej, o której Jerzy Szacki pisał, że oferuje sumaryczne ujęcie społeczeństwa złego i nie jest związana z konkretnym sposobem wypowiedzi (Szacki, 2000, ss. 201–202), że trudno uznać je za nieprawdziwe. Co więcej, synonimicznie używałam pojęć dystopia/antyutopia. Aktualnie jestem skłonna przyjąć definicje dystopii/antyutopii na gruncie polskim zaproponowane przez Andrzeja Juszczyka, tj. za antyutopię uważać tekst, który sprzeciwia się, często w sposób ironiczny, konkretnym utopiom lub samej utopijności (jak wspominałam, taką definicję proponował jeszcze w latach 90. XX wieku m.in. Lyman Tower Sargent), zaś za dystopię – „pesymistyczną wizję przyszłości, ufundowaną na próbie przedstawienia negatywnych konsekwencji aktualnych zjawisk rzeczywistości" (Juszczyk, 2014, s. 91). Ujęcie to koresponduje z bardziej szczegółowym podziałem antyutopii/dystopii zaproponowanym przez Antonisa Balasopoulosa i wydaje mi się, że rozpoznanie w powieści Miloša antyutopii satyrycznej i krytycznej jest bardziej adekwatne aniżeli nazywanie jej dystopią, albowiem wyraźna u Miloša (choćby poprzez sam tytuł powieści) jest chęć polemiki z utopijnymi wyobrażeniami miejsc szczęśliwych.

że, jak przekonuje John Gillis, myśli się raczej „z nimi” (o czymś), aniżeli o nich samych (Balasopoulos, 2008b, s. 24). Krótko mówiąc, że są swoistą „mentalną kategorią”, *chorą* myśli. Nie przypadkiem, zdaniem Balasopoulosa, w *Timajosie* Platona mózg zobrazowany został za pomocą terminologii odwołującej się do wyspiarskości, zaś w *Utopii* Moore’a wyspa w kategoriach „mózgowych” (Balasopoulos, 2008b, s. 25). Nie jest też zbiegiem okoliczności fakt, że w swej książce zaczynam przybliżanie tego, czym jest wyspa, od obrazu pustyni, za pośrednictwem którego najwyraźniej można wykazać jej związek z *chorą* właśnie, jej właściwość przyjmowania różnych kształtów nie w celu zamknięcia jej w jednym obrazie czy odczytaniu, dookreślenia, czym jest (nawet wizerunek pustyni nie jest tutaj jednoznaczny, od stereotypowego myślenia o pustyni jako pustce, przechodzę przecież do mniej oczywistych skojarzeń pustyni-obietnicy i pustyni-mirażu), ale przemyślenia z(a) jej pomocą pewnych dylematów otaczającej nas rzeczywistości. W tym kontekście można stwierdzić, że oba omawiane teksty Chorwatów, do których jako narzędzie interpretacji przyłożyłam pewne wizerunki wyspy-pustyni, otwierają na wybrane problemy. W przypadku Šegedina to zagadnienie nowoczesności, rodzącej się w warunkach utraty sensu i stałych punktów odniesienia (stąd – wyobrażenie otaczającego jednostkę świata jako pustyni-pustki), zaś w odniesieniu do Miloša – ponowoczesności, która przyniosła konieczność konfrontacji człowieka z nieskończoną różnorodnością zjawisk (świat jako pustynia-miraż), z nadmiarem, który nie sposób opanować, z chaosem, a w ostateczności – ze strachem, wynikającym z niemożności poradzenia sobie z rzeczywistością. Jak pisze Andrzej Leder:

> …przesyt ostatecznie myśl unicestwia. Najróżnorodniejsze elementy sąsiadują ze sobą i nakładają się na siebie, przez przemieszanie tracąc wagę i materię swojego istnienia, stając się istnieniami pozornymi w sposób odbierający im samoistny sens. Ale taki przesyt nie jest pustką. Pustka pozwala myśli na swobodną, choć trudną kreację. Przesyt dusi myśl istnieniami pozornymi, nie pozwala na własny ruch, a zarazem nigdy nie pozwala się nasycić.
>
> Jeśli więc wrażenia, które do nas docierają, nie będą układać się w żaden spoisty twór, jeśli jedno doznanie zarzecza drugiemu, pojawia się lęk i przygnębienie, a potem zawrót głowy, niedosyt przemieszany z poczuciem przepełnienia i rozacz. Stan, który będzie naszym przedownikiem (Leder, 2018, ss. 39–40).

W kontekście tych rozpoznań jest powieść Miloša krótką historią ponowoczesności napisaną jej własnym językiem i ukazującą niczym w lustrzanym odbiciu jej realia.

CZĘŚĆ DRUGA

WYSPA-WIĘZIENIE

I. Slobodana Novaka panoptyczne więzienie

Arkadiusz Morawiec, podejmując namysł nad przestrzenią przedstawioną w trzech wybranych powieściach Franza Kafki (w *Ameryce*, *Procesie* i *Zamku*), charakterystyczną także dla pozostałych utworów pisarza, wysuwa na pierwszy plan jej nieprzychylność względem człowieka i konstatuje, że nigdy nie jest ona miejscem spotkania, zawsze zaś obszarem konfrontacji (Morawiec, 2000, s. 63). Niedogodność tego świata jest ponadto pochodną wpisanej weń ciasnoty (tę z kolei Antoni Kępiński identyfikuje z atmosferą przygnębienia[1]), wręcz konieczności zabiegania o możliwość ruchu, ogólnej grozy i niepewności ludzkiego bytu, a więc elementów składających się na literacki wizerunek *locus horridus*[2]. Nakreślona tu pokrótce specyfika miejsca straszliwego idealnie oddaje niuanse przestrzeni wyspy, którą Slobodan Novak[3] od-

[1] „Jednym z warunków radości życia jest poczucie wolności i swobody – pisze Antoni Kępiński – możności realizowania swoich planów i marzeń, choćby w minimalnej postaci. […] Im przestrzeń szersza, tym nastrój jest pogodniejszy, a im ciaśniejsza, tym bardziej przygnębiony" (Kępiński, 1987, s. 275).

[2] Jak wskazuje Teresa Michałowska, pojawienie się zarówno toposu *locus horridus*, jak i *locus amoenus*, które wyrastają z odległych archetypicznych wyobrażeń zaświatów w łonie kultury europejskiej, i które odnieść by można zarazem do obrazów Elizjum i Hadesu w mitologii greckiej, jak też Raju i Piekła w mitologii chrześcijańskiej, a najpewniej i sprowadzić do elementarnej opozycji światła i ciemności, wynika z Cycerońskiej koncepcji decorum, która nakazywała dobór miejsca i czasu akcji pod kątem ich stosowności wobec czynu bohatera. Oba motywy, obecne w poetyce i retoryce epok dawniejszych, pozostają funkcjonalne do dzisiaj, czego wyrazem jest omawiana proza wyspiarska. I choć zmienił się nieco oraz rozszerzył repertuar stereotypowych obrazów przynależnych obu toposom (w przypadku nieco mniej eksploatowanego *locus horridus* Teresa Michałowska wskazuje opisy ciemności, pustkowia lub głuszy leśnej, ruin, zimnych i ciemnych pieczar oraz skalnych rozpadlin, burz, pomruków grzmotu, wycia wichru i huku spienionych fal morskich), to zasada ich stosowalności najczęściej (a już na pewno w odniesieniu do chorwackiej literatury insularnej) pozostaje taka sama. Wspomniana więc atmosfera grozy i ogólna ciasnota przedstawionego świata zapowiadają akcję przykrą (Michałowska, 1972, ss. 468–473).

[3] Slobodan Novak (Split, 1924 – Zagrzeb, 2016), chorwacki prozaik, eseista, dramaturg, poeta, dziennikarz. Ukończył studia z zakresu języka chorwackiego i literatur narodów Jugosławii w 1953 roku na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Zagrzebiu. Pracował jako redak-

malowuje w powieści *Mirisi, zlato i tamjan* (1968). Tłem rozgrywającej się w ciągu kilkunastu dni niespiesznej i nieobfitującej w zdarzenia akcji powieści staje się jedna z wysp na północnym Adriatyku, obszar, który ze względu na jego geograficzne właściwości określić można, co kilkakrotnie zostało tam zaakcentowane, jako zamknięty. Tym razem jednak zamkniętość nie będzie czynnikiem ochronnym, warunkiem istnienia idealnego świata na obrzeżach zepsutej cywilizacji zachodniej, jak to się dzieje w powieści *Osmi povjerenik* Renata Bareticia. Zamkniętość bezimiennej Wyspy[4] Slobodana Novaka znamionuje raczej ograniczenie lub wręcz zawężenie do minimum przestrzeni, w której poruszają się bohaterowie – Mały i Draga – para opiekująca się starą Madoną Markantunową. Przestrzeni niewoli, którą ironiczny narrator określa mianem grobowca wypełnionego oparami potężnego trupiego smrodu, identyfikując niejako Wyspę z coraz to mniejszymi powierzchniami – początkowo domu, następnie pokoju kapryśnej podopiecznej i w końcu grobu. W tej szkatułkowo wyobrażonej przestrzeni, w tym przedsionku śmierci, gdzie życie dwojga niewolników toczy się obok trupa, a rzekomo czyste powietrze dławi lepką wilgocią i cmentarnym tchnieniem ogrodów (Novak, 1985, s. 8), bohaterowie tkwią niejako bezwolnie, wrzuceni przez los niczym

tor, lektor, korektor i dziennikarz, był dyrektorem Chorwackiego Teatru Narodowego (HNK) w Splicie, szefem wydawnictwa „Naprijed", twórcą i redaktorem literackich czasopism „Izvor" i „Krugovi". Pełnił funkcję dyrektora Zakładu Literatury Chorwackiej w Instytucie Historii Chorwackiej Literatury, Teatru i Muzyki Chorwackiej Akademii Nauk i Sztuk (HAZU). Był członkiem Związku Literatów Chorwackich (DHK), Macierzy Chorwackiej (Matica Hrvatska) oraz Chorwackiej Akademii Nauk i Sztuk (HAZU). Otrzymał kilkanaście nagród literackich, kilkakrotnie był kandydatem Chorwackiej Akademii Nauk i Sztuk do nagrody Nobla z zakresu literatury. Był też honorowym obywatelem miasta Rab. Pisał nowele, powieści, dramaty radiowe, eseje, scenariusze i polemiki. Jego dzieła to m.in.: *Glasnice u oluji* (1950), *Izgubljeni zavičaj* (1954), *Trofej* (1960), *Tvrdi grad* (1961), *Mirisi, zlato i tamjan* (1968), *Dolutali metak* (1969), *Izvanbrodski dnevnik* (1977), *Tri putovanja* (1977), *Južne misli* (1990), *Digresije* (2001), *Protimbe* (2003, poszerzone wydanie książki *Digresije*), *Moje univerzijade. Novele* (2004), *Pristajanje* (2005), *Dalje treba misliti. Kratke proze* (2009), *Izjašnjavanja. Razgovori, izjave, pisma, govori* (2010), *Sjetna rekapitulacija. Podlistci, zapisi, prijepori, sporenja, ogledi, prikazi, recenzije, kazalište* (2010), *Triptih o moru: o strahu, zaboravu i o radosti* (2014). Na temat jego twórczości wypowiadało się i wypowiada wielu badaczy, w tym m.in.: D. Cvitan, *Ironični narcis. Eseji i kritike* (Cvitan, 1971); Đ. Šnajder, *Uvod u najnoviju hrvatsku prozu* (Šnajder, 1971); M. Marković, *Dijalog s vremenom: eseji o savremenim proznim piscima* (Marković, 1976); B. Donat, *Brbljava sfinga. Kronika hrvatskog poratnog romana* (Donat, 1978); I. Frangeš i V. Žmegač, *Hrvatska novela. Interpretacije* (Frangeš, Žmegač, 1998); V. Visković, *Umijeće pripovijedanja. Ogledi o hrvatskoj prozi* (Visković, 2000); Z. Zima, *Porok pisanja. Književni portreti* (Zima, 2000); C. Milanja (Red.), *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti. Zbornik radova s II. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem, Zagreb, 29.XI.–30.XI.2002* (Milanja, 2003); V. Biti, *Doba svjedočenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi* (Biti, 2005); D. Šimundža, *Bog u djelima hrvatskih pisaca. Vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća: 2* (Šimundža, 2005); B. Škvorc, *Gorak okus prešućenog. Ironično u tekstovima, kontekstu i intertekstualnim konotacijama suvremene hrvatske proze* (Škvorc, 2005); J. Hekman, *Uzvodno. Književni portreti* (Hekman, 2006); Z. Zima, *Lovac u labirintu. Eseji & elzeviri* (Zima, 2006); I. Grljušić, *Ironija i svetost* (Grljušić, 2007); T. Maroević, *Družba da mi je. Domaći književni portreti* (Maroević, 2008); M. Tepšić (Red.), *Jadranski arhipelag priča priče* (Tepišić, 2010); D. Gašparović, *Dubinski rez. Kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća* (Gašparović, 2011).

[4] Za autorem zapisuję miejsce akcji wielką literą.

postaci z powieści Franza Kafki w rzeczywistość przypominającą tę, o której Arkadiusz Morawiec pisze:

> Przestrzeń zamknięta (innej właściwie tu nie ma) jest w tych powieściach przestrzenią alienacji. Wywołuje ona lęk, człowiek czuje się zagrożony przez przytłaczający go świat, obszar możliwych ruchów ulega ograniczeniu. Lęk redukuje swobodę, robi się ciasno, nie ma czym oddychać. […] W swojej walce ze światem bohater skazany jest wyłącznie na siebie; nie tylko że obcy mu są ludzie, ale nieprzychylna staje się również natura – i ona ogranicza jego poczucie przestrzeni. W świecie omawianych powieści rzadko świeci słońce, dominuje mrok, ciemność, przez otwarte okno zamiast powietrza wlatuje sadza (Morawiec, 2000, s. 70).

Zaakcentowany tutaj przez badacza negatywny wpływ przestrzeni na jednostkę, która porusza się w jej obrębie, zaznacza się także w tekście Novaka. Paralelność niezadowalającej sytuacji emocjonalnej bohatera z otoczeniem uwidoczniona zostaje w odpychających wręcz opisach realiów Wyspy, gdzie eksponuje się obecność cmentarzy, zmurszałych kości, sprasowanych resztek po minionych pokoleniach, zgniliznę, brzydotę i wszechogarniający smród, w opisach naznaczonych zatem groteskowym nadmiarem tak charakterystycznym, jak zauważa Adam Lipszyc, dla Kafkowskich narracji[5]. I w tym przypadku zamknięcie Wyspy, wyrzucenie jej niejako poza obszar „normalnego" świata, odizolowanie od niego, usytuowanie bohaterów „negdje u srcu nedogledne tame koja nema rubova"[6] (Novak, 1985, s. 16) przypisanie tej rzeczywistości funeralnej atmosfery, wszystko to przyczynia się do wzmożenia wszelkich stanów niepokoju, intensyfikacji poczucia wyobcowania i samotności, tak typowych dla nowoczesności, jak zauważa Zygmunt Bauman, pisząc: „Rzeczą najbardziej przerażającą jest wszechobecność lęków; emanuje nimi każdy zakątek i każda szczelina naszego domu i naszej planety" (Bauman, 2008, s. 10). Wszystko to rodzi w bohaterach przeświadczenie odbywania niezasłużonej kary, trwania w niewoli przy istocie, która z wolna gnije. „Pa se jednoga dana zapravo neće točno znati ni gdje se svršio moj jedini život. Ovdje prije toliko godina, kad sam udario u starateljstvo nad umirućom Madonom, ili u slobodi, ako nadživim ropstvo"[7] (Novak, 1985, s. 8). Zaznaczone w wypowiedzi Małego

[5] Zdaniem Adama Lipszyca przesadna szczegółowość Kafkowskich opisów jest gorzką drwiną i z realizmu, i z alegorii. Za ich sprawą autor skutecznie rozbija sens swoich powieści, pozwalając mu rozpłynąć się niejako w nadmiarze drobiazgów. U Slobodana Novaka obfitość niuansów związanych z postacią Madony, które prezentowane są w cyniczny sposób i zdają się świadczyć jeżeli nie o wrogości, to przynajmniej o obojętności bohatera względem kobiety, w gruncie rzeczy skrywa jej ważność w życiu mężczyzny, do czego nie przyznaje się on nawet przed sobą (Lipszyc, 2004, s. 166).

[6] „Gdzieś w sercu nieprzejrzanej ciemności, która nie ma granic" (Novak, 1971, s. 18). Tłumaczenia wszystkich cytatów z powieści Novaka podaję za jej polskim wydaniem: S. Novak, *Mirra, kadzidło i złoto*, tłum. D. Ćirlić-Straszyńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

[7] „A któregoś dnia nie będzie właściwie wiadomo, kiedy się skończyło moje jedyne życie: przed wielu laty, gdy podjąłem się opieki nad dogorywającą Madoną, czy już na wolności – jeśli przeżyję niewolę" (Novak, 1971, s. 8).

– postaci, która pełni funkcję narratora w powieści – głębokie przeświadczenie doznawania egzystencji jako nieznośnego ciężaru, egzystencji wpisującej się zatem w formułę życia ludzkiego, którą najlepiej oddają słowa Marii Janion – „żyjąc tracimy życie" (Janion, 2001, s. 7), uwidacznia bliskość bohatera powieści Slobodana Novaka z Rafaelem z *Jaszczura* Honoré de Balzaca. Przeświadczenie Małego o podległości bliżej nieokreślonemu losowi, o trwaniu przy starej hipochondryczce i pielęgnowaniu jej, znamionuje identyczną sytuację bytową obu postaci, a Madona pełni w tekście Novaka funkcję analogiczną do tej, jaka przypadła talizmanowi Rafaela z powieści Balzaca – abstrakcji czy może po prostu symbolu uczynionego z indywidualności (Janion, 2001, s. 7). Konfrontacja zatem, do jakiej dochodzi w przestrzeni wyspy, po raz kolejny odsłaniającej swoje mroczne odbicie, konfrontacja, którą zapowiadałam już we wstępie rozdziału, odwołując się do refleksji Arkadiusza Morawca na temat Kafkowskich obszarów, jest nie tyle zmierzaniem się z drugim człowiekiem, innym, obcym, ale z całym zapleczem pojęć, problemów, zjawisk nowoczesności, które ten przywołuje swoją istotą. Konstatacja ta wydaje się bliska przekonaniu, jakie na łamach książki *Digresije. Razgovori s Jelenom Hekman* (*Dygresje. Rozmowy z Jeleną Hekman*), wydanej ponad trzydzieści lat od ukazania się powieści, wygłosił Slobodan Novak, zaznaczając, że pytanie o trwanie bohatera przy starej kobiecie traci na znaczeniu, gdy przestaje ona być synonimem trywialnej rzeczywistości i obiektem drobiazgowych zabiegów higienicznych, a urasta do roli symbolu (Novak, 2001, s. 131). Sugeruje zatem autor wyjście poza kontekst banalnej codzienności, która usypia czujność badacza, i potraktowanie staruszki jako hiperfenomenu, który pozostając w centrum uwagi Małego, narzucając mu się niejako, urasta do roli obcego, wysuwającego doń swoje roszczenie[8]. Żądanie to pozwala bohaterowi coś zobaczyć, usłyszeć, przemyśleć, prowokuje więc odpowiedź, która w swym finalnym ujęciu będzie przetransportowaniem rzeczy czy raczej w tym przypadku tego, kto wzywa, w sens.

W takim duchu, godząc się zatem na rozerwanie dotychczasowych sieci znaczeń i podejmując walkę o pozyskanie ich na nowo, prowadzi swoje badania Tatjana Jukić. W książce *Revolucija i melankolija* (*Rewolucja i melancholia*) wychodzi ona z założenia, że nowsza literatura chorwacka, ta, która powstała po II wojnie światowej i pozostaje w zasięgu oddziaływania poetyki tzw. *krugovašy*, formułowana jest wokół politycznego gestu, a w inauguracyjnym dla niej tekście *Badessa madre Antonia* z 1952 roku, pióra właśnie Slobodana Novaka, ukonstytuowany zostaje jej narrator, jednocześnie opowiadacz większości powieści tego autora, w tym omawianej tu *Mirisi, zlato i tamjan*. Bezimienny Mały, w którego przypadku już ta pierwsza ułomność – brak imienia – staje się znacząca, wskazuje bowiem, jak zauważa badaczka, na jakiś defekt, niedomiar[9], na puste miejsce, ale również na niemożność

---

[8] Więcej na temat fenomenologii obcego w pracy B. Waldenfelsa, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego* (Waldenfels, 2009).

[9] Tatjana Jukić zauważa, że imię Małego nazywa przede wszystkim tę ranę, ten brak, puste miejsce, wokół którego formuje się narrator. Taka konstrukcja każdorazowo stawia w centrum

dziedziczenia, osadzenia w tradycji, nieprzynależność (co, zauważmy, koresponduje z wyeksponowaną powyżej myślą o konieczności stałego pozyskiwania sensu od nowa), określa się jako inwalida wojny i rewolucji, formułuje się więc wokół rany, którą te zdarzenia mu zadały, którą zadała mu, krótko mówiąc, polityka. Ułomność bohatera nie odnosi się więc w głównej mierze do jego cielesności, jest on nade wszystko inwalidą przyszłości okaleczonym przez przeszłość. Jego niepełnosprawność wynika w przeważającej mierze z poczucia bezsensu życia, jest pochodną zaprzepaszczonych niegdyś szans i utraconych nadziei oraz aktualnego poddańczego trwania przy umierającej od wielu lat kobiecie, która stale go prowokuje drobnymi złośliwościami lub irracjonalnymi żądaniami, sytuując się w ten sposób w centrum jego uwagi i zmuszając go do reakcji, do odpowiedzi. „Wyjście poza sferę sensu ukonstytuowanego intencjonalnie czy zgodnie z regułami – zaznacza Bernhard Waldenfels – dokonuje się w odpowiadaniu na obce roszczenie, które ani nie ma sensu, ani nie stosuje się do reguł, a przeciwnie, przełamuje obiegowe ukształtowania sensu i reguł i zastępuje je nowymi. To, co odpowiadam, swój sens zawdzięcza wyzwaniu ze strony tego, na co odpowiadam" (Waldenfels, 2009, s. 55). Miejscem zawiązywania się nowego znaczenia okazuje się więc sam obcy, który wysuwa żądanie, a w kontekście powieści – Madona, której bohater początkowo nie chce przyznać ważności. Istotność postaci i jej sensotwórczy potencjał spostrzegają jednak badacze powieści. Božidar Violić, o którym wspomina autorka *Rewolucji i melancholii*, reżyser cieszącego się niezmienną popularnością teatralnego przedstawienia stworzonego na podstawie książki Slobodana Novaka, porównuje swoją „długowieczną" sztukę, a dokładniej warunki jej funkcjonowania, z Madoną właśnie:

> Madona je nezamislivo stara i mali sve vrijeme čeka njezinu smrt, kako bi na kraju shvatio da je briga za takvu Madonu zapravo uvjet njegova preživljavanja. Madona tako za maloga razotkriva zapravo uvjete revolucije: ako je obilježje revolucije da otvara i prelazi vrijeme, tada ona ne poznaje rok trajanja, već se životu nameće kao trajno prisutan zahtjev[10] (za Jukić, 2011, ss. 43–44).

zainteresowania problem wartości tego „ja", jego ekonomię. W tym sensie, zdaniem chorwackiej badaczki, imię Małego jest strukturalnie imieniem Edypowym: tak jak Edyp, grec. Οιδίπους, oznacza „tego o obrzękłych kostkach", tak Mały nazywa tylko ranę, defekt, niedostatek. A zważywszy na fakt, że jest on narratorem wielu prozatorskich tekstów Slobodana Novaka, jego inwalidztwo – twierdzi Tatjana Jukić – przywodzi na myśl ułomność Edypa. Cała proza pisarza bowiem organizuje się wokół tej samej rany, stawiając w ten sposób pytanie o kwestię pochodzenia, źródła, i jednocześnie powtarzając niejako strukturę zwielokratniającej się narracji poświęconej Edypowi, jej ciążenie ku początkowi. Przypomnijmy, że w opowieści o Edypie imieniem bohatera akcentuje się nie tylko ułomność tegoż, ale także jego „krzywonogiego" ojca Lajosa oraz ojca tego ostatniego, Labdakosa, któremu z kolei przypisywano kulawość. To, co zdaniem badaczki powraca jeszcze w narracji Novaka, to całkowita zależność bohatera od niej, jego stałe pozostawanie pod jej ciężarem, wręcz zagrożenie, jakie ona w sobie niesie, „wiedząc" więcej, niż w jakimkolwiek momencie wie sam bohater (zob. Jukić, 2011, ss. 73–94, zwłaszcza s. 75 i 77).

[10] „Madona jest niewyobrażalnie stara i Mały cały czas wyczekuje jej śmierci, żeby na końcu zrozumieć, iż troska o Madonę jest w rzeczywistości warunkiem jego przeżycia. W ten sposób ukazuje Madona w istocie warunki rewolucji: jeżeli znamieniem rewolucji jest to, że otwiera

Postać, która dla reżysera teatralnego pozostaje nośnikiem zasad funkcjonowania rewolucji, dla Tatjany Jukić jest literackim miejscem pamięci inkorporującym rewolucję jako specyficzną przedświadomość, a tym samym decydującym o jej kształcie, o sposobach jej istnienia w mentalnej przestrzeni przyszłości. W przekonaniu chorwackiej badaczki jest więc komentowana powieść, a jeszcze wcześniej – pierwsza opublikowana nowela Novaka *Badessa madre Antonia* (1952), potraktowana przez nią jako klucz do odczytania sensów i strategii narracyjnych całej spuścizny pisarza, a nade wszystko *Mirry, kadzidła i złota* z centralną postacią madre Antonii-Madony Markantunowej (zakładam tutaj, do czego daje podstawy rozprawa Tatjany Jukić, możliwość utożsamienia bohaterek, jeśli wziąć pod uwagę znaczeniotwórczą funkcję, jaką obie pełnią w swoich tekstach[11]) – egzemplifikacją Derridiańskiej idei literatury jako sceny instrukcji, inauguracyjnym tekstem poetyki pokolenia *krugovašy*, łączącym politykę i to, co polityczne, w nowszej historii literatury chorwackiej. Jako taka może być postrzegana, głównie za sprawą starej Madony, bohaterki, która przejmuje niejako wszystkie sensy, jakie można odnaleźć w kreacji jej bliźniaczej w wielu aspektach poprzedniczki. Ta ostatnia, jak zauważa Tatjana Jukić, w inicjacyjnej prozie Slobodana Novaka jawi się w przeważającej mierze jako głos, który przyzywa, pozycjonując się sam(a) w charakterze miejsca narodzin narracji, co zostaje wzmocnione także poprzez tytułowe autorskie nawiązanie do matki.

Jest więc madre Antonia, a następnie interesująca nas tutaj Madona Markantunowa, głosem prowokującym reakcję opowiadacza, punktem zawiązywania się sensu całego tekstu, momentem jego narodzin. Nie przestaje jednak być również tym miejscem w tekście, w którym zawiązuje się postulowana przez Tatjanę Jukić polityczność. Jeżeli jednak zamierzam mówić o tej ostatniej, to w kontekście innym aniżeli rzekomo obsesyjnie powracający problem rewolucji, który na pierwszy plan wysuwa autorka *Rewolucji i melancholii*[12]. Skłaniam się raczej do naświetlenia tego zagadnienia w kontekście bardziej uniwersalnym, nieodwołującym się do konkretnej przestrzeni historycznej

---

i przemierza czas, to nie zna ona terminu trwania, ale narzuca się życiu jako stale obecne żądanie".

[11] W obu utworach relacja bohatera ze starszą kobietą zostaje ustawiona w centrum narratorskich zainteresowań. W każdym z przypadków starsza pani jawi się Małemu głównie przez medium rozkazującego, przyzywającego głosu, który nim rozporządza, a relację obu postaci można określić jako napiętą. W ocenie Tatjany Jukić przypomina ona seans z duchami i ma na celu znoszenie granicy między żywymi a martwymi. Ponadto badaczka postrzega badessę jako wcielenie jednej z Erynii, bogiń zemsty, uznając, że to ona staje się przyczyną zdobycia przez Małego wiedzy na temat kary, która go spotkała, a mianowicie konieczności pozostania na zawsze w stanie niedorosłości, niedojrzałości. Analogiczną identyfikację można przeprowadzić między boginią zemsty a Madoną, której postać wyobraża zależność od losu i prowokuje bohatera do rozpoznania własnej nieuchronnej zależności od niego (Jukić, 2011, ss. 82; 83).

[12] Podkreślając zaangażowanie prozy Slobodana Novaka w politykę, Tatjana Jukić wskazuje jako przejaw tej prawidłowości „opsesivni Novakov interes za problem revolucije" [„obsesyjne zainteresowanie Novaka problemem rewolucji"], zaznaczając, że Mały, narrator tekstu, określa siebie jako inwalidę wojny i właśnie rewolucji (Jukić, 2011, s. 73).

czy czasów, ale raczej do ludzkiej egzystencji jako takiej, do kwestii jej podległości nieokreślonej sile, do enigmatycznego pojęcia losu, któremu człowiek się poddaje. Dotykam tym sposobem tematu przemocy, która, zdaniem Waltera Benjamina, zawsze pozostaje w ścisłym związku z prawem, a tym samym i polityką[13], będąc środkiem do przedstawienia i podtrzymania pewnego ładu o charakterze losu właśnie, losu, wobec którego bezsilny jest każdy sprzeciw i w który nieodłącznie wpisane jest to, co zagraża człowiekowi[14]. Na interpretację tego typu pozwoliłby najpewniej sam autor powieści – Slobodan Novak, który już jako dojrzały człowiek wyznał w rozmowie z Jeleną Hekman, że z biegiem lat jego dzieło obrasta w coraz to nowe odczytania, o których on sam w toku pracy nie myślał, ale które sprawiają, iż jego książka przybiera monumentalne rozmiary. „Ona je povijest, ali i sadašnjost, nešto što mi njegujemo a trulo je, već mrtvo. […] A ona je tek kadaver, vidimo to, truje nas svojom duhovnom prisilom. To je sve što je trebalo biti" – stwierdza pisarz, mając na myśli swoje pierwotne niejako mniemanie na temat Madony, a następnie dodaje: „Samo što je onda, poslije, tijekom rada izrastalo u znatno univerzalniji simbol, u simbol povijesti, svega što čovjek u vremenu vuče za sobom. Mislim, da bi bilo dobro, kad bi književno djelo moglo imati takvu monumentalnu dimenziju, makar ona bila i samo u čitateljevoj nadogradnji"[15] (Novak, 2001, ss. 129–130).

1. Życie z Innym jako więzienie

„Nowoczesność miała być wielkim skokiem naprzód: byle dalej od tego strachu, w świat wolny od ślepego i nieprzeniknionego losu – owej wylęgarni lę-

---

[13] „Wszelka przemoc będąca środkiem do jakiegoś celu jest – pisze Walter Benjamin – albo przemocą ustanawiającą prawo, albo przemocą prawo podtrzymującą. Jeśli nie rości sobie pretensji do żadnego z tych predykatów, wówczas sama rezygnuje z wszelkiej mocy wiążącej. Wynika stąd jednak, że wszelka przemoc będąca środkiem tak czy owak musi mieć swój udział w problematyce dotyczącej prawa jako takiego". To ostatnie zaś nierozłączne jest z władzą, a tym samym i polityką (Benjamin, 2009, s. 33).

[14] Walter Benjamin przedstawia zatem prawo jako podtrzymujące ład o charakterze losu, pisząc: „Albowiem prawo pozytywne, wszędzie tam, gdzie świadome jest swoich korzeni, zawsze będzie z całą mocą utrzymywać, że uznaje i wspiera interesy człowieczeństwa w każdej jednostce. Owego interesu upatruje ono w przedstawieniu i podtrzymaniu pewnego ładu o charakterze losu. Choć temu ładowi, którego – wedle własnych niebezpodstawnych zapewnień – broni prawo, nie można szczędzić krytyki, bezsilny jest wobec niego każdy sprzeciw, który występuje jedynie w imieniu bezkształtnej »wolności«, nie będąc przy tym w stanie opisać owego wyższego porządku wolności. Sprzeciw taki jest natomiast całkowicie bezsilny, gdy nie kieruje się ku całości ładu prawnego, lecz ku poszczególnym ustawom i obyczajom prawnym, te bowiem prawo chroni oczywiście swoją mocą opierającą się na tym, że istnieje tylko jeden jedyny los i że właśnie to, co istnieje, a zwłaszcza to, co zagraża, nieodłącznie należy do jego porządku" (Benjamin, 2009, s. 31).

[15] „Ona jest historią, ale i teraźniejszością, czymś, co my pielęgnujemy, a truchło jest już martwe. [...] A ona jest właśnie nieboszczykiem, widzimy to, truje nas swoją duchową przemocą. To wszystko, co miało być". I dalej: „Tyle tylko, że potem, podczas pracy wyrosło w znacznie bardziej uniwersalny symbol, w symbol historii, wszystkiego tego, co człowiek ciągnie za sobą w czasie. Myślę, że byłoby dobrze, gdyby dzieło literackie mogło mieć taki monumentalny rozmiar, nawet gdyby istniał on tylko w czytelniczej nadbudowie".

ków" (Bauman, 2008, s. 7) – zauważa Zygmunt Bauman w książce o znaczącym tytule *Płynny lęk*. Tymczasem trzeźwa ocena Luciena Febvre'a – „zawsze i wszędzie strach" (Febvre, 1982, s. 409) – którą historyk wydał w odniesieniu do XVI stulecia, początku, jak mniemano, nowoczesnej epoki, niezmiennie pozostaje aktualna, a współczesny człowiek trwa na cmentarzysku zaprzepaszczonych nadziei, do złudzenia przypominając bohatera powieści Slobodana Novaka, usytuowanego na zapomnianej Wyspie przy dogorywającej starusze, w miejscu, którego konstrukcja i atmosfera wzmagają ekspresję wszelkiego rodzaju niepokojów. Lęk, który dotyka bohaterów książki – Małego i jego żonę Dragę, niegdyś zwolenników rewolucji komunistycznej, wierzących w możliwość zbudowania nowego świata, w momencie zaś, kiedy poznaje ich czytelnik, ludzi pozbawionych wszelkich nadziei na zmiany i lepszą przyszłość, trwających w niezrozumiałej im monotonnej i nużącej rzeczywistości – polski socjolog nazywa strachem „drugiego stopnia", przetworzonym społecznie i kulturowo osadem dawniejszych doświadczeń bezpośredniego zagrożenia, który w sposób zasadniczy wpływa na ludzkie zachowania mimo tego, iż stan ryzyka, jaki wywoływał owo przerażenie, przeminął (Bauman, 2008, ss. 7–8). Dający się zaobserwować u pary bohaterów stan zmęczenia nieprzewidywalną i, jak im się wydaje, bezcelową egzystencją nosi znamiona „lęku pochodnego", uwewnętrznionej wizji świata opartej na poczuciu bezbronności i niepewności; jest rodzajem stałego usposobienia, które charakteryzuje poczucie bycia wystawionym na niebezpieczeństwo. W powieści to ostatnie przybiera oblicze zgryźliwie, półgębkiem uśmiechniętej bezzębnej twarzyczki Madony, starej dziedziczki wyspiarskich dóbr, która utraciła cały swój majątek i od lat dogorywa, leżąc, jak sarkastycznie zauważa opowiadacz, w górnej części łóżka, tak jak: „se koncem prošlog stoljeća običavalo ležati u majčinu uterusu"[16] (Novak, 1985, s. 20), i gnębiąc samą swoją obecnością opiekującą się nią parę. Zagrożenie, które czyha na głównych bohaterów, poprzez które stale jest kwestionowana ich wolność, to, co niepokoi i przeszkadza, to Inny. Inny, który, podobnie jak oni – myśli, ocenia, planuje oraz uzurpuje sobie prawo do ingerowania w ich poczynania, do oceniania ich. „Tražit će od mene besprijekornu dvorbu – żali się Mały – šikanirat će me noću i danju, odbijat će bilo kakva objašnjenja, prigovarat će hrani, usluzi i postupcima"[17] (Novak, 1985, s. 28). Sytuacja bohatera (czy bohaterów) przybiera kształt egzystencji, jaką opisywał Jean-Paul Sartre, podejmując refleksję nad ludzkim bytowaniem z Innym, który zamienia się w moje *alter ego* (Sartre, 2007, ss. 285–528, zwłaszcza ss. 451–528). Inny, jak zaznacza francuski filozof, samozwańczo nadając sobie prawo do komentowania czy wartościowania moich działań, zmniejsza moją odrębność, osłabia poczucie autonomii, podważa moją tożsamość oraz moje zadomowienie w świecie. Sprawia, że przestaję się czuć w nim komfortowo,

[16] „[P]od koniec ubiegłego stulecia leżała w łonie matki" (Novak, 1971, s. 23).

[17] „Będzie ode mnie żądać nienagannej obsługi, szykanować mnie dniem i nocą, odrzucać wszelkie wyjaśnienia, krytykować jedzenie, narzekać, że ją nieodpowiednio traktuję i dostatecznie się o nią nie troszczę" (Novak, 1971, s. 31).

co rodzi we mnie niepokój. W obecności *alter ego* – a więc w świecie po prostu, czy w naszym przypadku na Wyspie, która go wyobraża – nie czuję się już wolny, realizacja moich potrzeb, planów czy możliwości zależy bowiem od czynników, których nie kontroluję, a uświadamiam to sobie nie na drodze chłodnej refleksji, ale poprzez uczucie dyskomfortu czy niepokoju, określające, zdaniem autora *Bytu i nicości*, ludzką kondycję jako taką. Inny jawi się więc Małemu jako utrapienie i ciężar, jako to, co zniewala. Ale nie tylko. Zgrabne wybiegi narratora powieści Slobodana Novaka – Małego, jego chowanie się za ironizującą relacją, za maską prześmiewcy i lekkoducha, ucieczki w nazbyt drobiazgowe przedstawianie wyspiarskich obrzydliwości, które w szczególności dotyczą Madony, nie przykrywają jednak całkowicie wewnętrznych poruszeń bohatera ani też odpowiedzialności za drugiego, którą ten – rad nierad – podejmuje. Położenie Małego zdaje się w jednakowej mierze podlegać tyleż Sartre'owskiej wyjaławiającej człowieka interpretacji bycia z Innym, co i Lévinasowskiej, w której stan ten, będąc najpierwotniejszą i nieusuwalną cechą ludzkiej egzystencji, postrzegany jest jako odpowiedzialność względem drugiego, i to odpowiedzialność, która konstytuuje się w dialogu, w odpowiadaniu na bezgłośne często wezwanie Innego. W koncepcji autora *Etyki i Nieskończonego* ustanowienie relacji między mną a Innym dokonuje się już przy pierwszym moim spojrzeniu skierowanym na jego twarz, przy czym nie może ono mieć charakteru oglądu[18], lecz powinno przybrać kształt dyskursu, czyli odpowiadania drugiemu. Twarz drugiego, jej ekspresja, tak jak i ekspresja całego jego ciała, poprzez swoje znaczenie proszą i nakazują, rodząc we mnie poczucie bycia wezwanym, i jednocześnie rodząc świadomość, że odpowiadając, nie mogę nic oczekiwać w zamian. Konstytuująca się w tym akcie podmiotowość jako taka, pisze Emmanuel Lévinas, jest zakładnikiem (Lévinas, 1991, s. 56). Bytując u boku Madony, reagując na jej potrzeby i humory, bohater nie zyskuje zatem możliwości uwolnienia się z więzienia własnego życia (stan ten zarówno w koncepcji Sartre'a, jak i Lévinasa jest permanentny i nieodwołalny), ma jednak sposobność wybicia się na człowieczeństwo, ustanowienia siebie jako podmiotu, egzystowania bardziej godnego, co w ocenie bohatera powieści nie zyskuje raczej znaczącej aprobaty.

W odsłonie tej powieściowa Wyspa jawi się więc jako więzienie, w którym jednostka ludzka stale narażona jest na obecność innych, na współbytowanie z tymi, którzy albo jej zagrażają i wtłaczają ją w obsesję wszelakich niepokojów niosących ryzyko rozpadu jej tożsamości, destrukcji jej miejsca na ziemi (Sartre), albo w dogodniejszej być może interpretacji – wtłaczają ją niejako w niewspółmierną relację zależności, przyczyniając się przy tym do jej pełniejszego, bardziej odpowiedzialnego, świadomego życia (Lévinas), pojmowanego siłą rzeczy – tak w przypadku twórcy *Bytu i nicości*, jak i autora *Etyki i Nieskończonego* – w kategoriach moralnych. Zauważenie pozytywnego w pewnych aspektach wydźwięku Lévinasowskiej interpretacji bycia z Innym nie neguje jednak

[18] „Najlepszy sposób poznania drugiego – zaznacza filozof – to taki, w którym nie zauważamy nawet koloru jego oczu!" (Lévinas, 1991, s. 49).

pierwotnego i nieodwołalnie negatywnego charakteru ludzkiej egzystencji, wyobrażanej jako nieskończona niewola. Zaprezentowany przez Slobodana Novaka insularny mikroświat, odbicie świata jako takiego, wierna miniatura nieprzyjaznej człowiekowi nowoczesności, w której Inny, jakkolwiek by ostatecznie wartościować jego rolę w życiu jednostki, zawsze jest też tym, który ogranicza i ciemięży, a wyobrażony zostaje jako to miejsce, w którym pewność i bezpieczeństwo pozostają czystymi abstrakcjami, jako przestrzeń, w której myśl wypowiedziana przez jednego z założycieli Szkoły Annales odsłania się jako przykra prawda na temat bytowania po wsze czasy.

2. Więzienie we mnie samym

Uwikłanie człowieka w relację z Innym podejmuje Zygmunt Bauman także w pracy *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, w której stosunek ten zostaje ukazany z perspektywy analogicznej fizyczności samych zainteresowanych – jednostki i jej *alter ego*, cielesności, która z kolei okazuje się wypracowywana w procesie socjalizacji, odmiennym, jak zaznacza badacz, dla czasów nowoczesnych i ponowoczesnych. *Każda jaźń* – pisze socjolog – „wyczarowuje Innego i sama wyczarowuje się w trakcie tego wyczarowywania – ale każda jaźń wyczarowuje swego Innego na kształt i podobieństwo swoje. Inny wyczarowany przez jaźń zbieracza wrażeń różni się od Innego, którego wyczarowywał dostarczyciel dóbr" (Bauman, 1995, s. 102). Wskazane typy jednostek – dostarczyciel dóbr i zbieracz wrażeń – to szablonowi przedstawiciele kolejno – nowoczesności i ponowoczesności.

Ten drugi, zacznijmy od niego, kształtowany jest, jak przekonuje Zygmunt Bauman, nade wszystko pod kątem spożywczo-ludycznych funkcji i tym samym wtłaczany niejako w rolę konsumenta i gracza, człowieka zabawy nastawionego na ciągłe doświadczanie coraz to nowszych rzeczy, zawsze chłonnego i opornego na efekty znużenia czy przesycenia wrażeniami (ten typ bohatera funkcjonuje w omawianej już powieści Damira Miloša *Otok snova*, odwoła się do niego również Senko Karuza). Ciało tej jednostki, sprawne, a więc gotowe do absorpcji kolejnych podniet, jest narzędziem przyjemności wszelkiego rodzaju – seksualnych, gastronomicznych, wzrokowych czy słuchowych – które wywoływać mają „pasjonujące", „zachwycające", „czarujące" i „ekstatyczne" wrażenia. Odpowiednio do sylwetki i zapotrzebowań poszukiwacza doznań jego Inny objawia się pod postacią barw, nęcących zapachów, obiecujących smaków, jest prowokacją i pokusą, ośrodkiem uwagi (Bauman, 1995, ss. 90–91). Natomiast „wariant" nowoczesny, a więc wcześniejszy od scharakteryzowanego tutaj typu idealnego, wstępnie określany jako „dostarczyciel dóbr", formowany jest wedle wzorca wytwórczo-wojskowego. Oczekiwano więc od niego siły potrzebnej do wykonania wskazanej pracy, zdyscyplinowania, które osiągano, poddając jednostkę monotonnej presji i ucząc ją określonych reakcji na poszczególne bodźce, oraz zdrowia, które pozwoliłoby mu na rytmiczne działanie sprzężone harmonijnie z aktywnością innych lu-

dzi. Jego lustrzanym odbiciem był więc twardy, toporny, substancjalny, a zatem rzeczopodobny Inny, przejmujący funkcję surowca do ugniatania i przerobu lub bariery uniemożliwiającej ruch (Bauman, 1995, s. 89).

Przelotne choćby spojrzenie na powieściowego bohatera pozwala wykluczyć jego zależność od wzorca człowieka ponowoczesnego. Po pierwsze, rodzinna Wyspa prezentowana w pracy Novaka jako miejsce zastoju, nudna i nieciekawa przechowalnia dogorywających szczątków, nijak nie przypomina absorbujących kolorami, pobudzających zapachami, obfitych w całą gamę wyrafinowanych rozrywek miejskich metropolii czy niby-rajskich centrów turystycznych. Po drugie, choć zdarza się Małemu zamarzyć o nagich Szwedkach, młodych, niewinno-ponętnych Łucjach, myśli te są jednak przygodne, a bohater skrupulatnie sam je odrzuca, wchodząc tym sposobem w rolę własnego nadzorcy, który pilnie strzeże przestrzegania odgórnie niejako wpojonych zasad:

> Tijelo traži svoje, a Draga je Madonin rob i svako veče umorna i umorna. I svaka čast, bila je jadnica. Ali sada osamnaest dana neću se ni sjetiti da se zanimam svojim tijelom i prepuštam onim golim Lucijama. Može biti smiješno i ne mora biti smiješno. Jedan jadnik bit će željan sna. Bit će njegovateljica. Pjestinja[19] (Novak, 1985, ss. 17–18).

Zarysowana tutaj wizja odrzucenia cielesnych rozkoszy i zastąpienia ich trwaniem przez prawie trzy tygodnie przy starej kobiecie, co od razu ewokuje obrazy usługiwania jej, troszczenia się o nią, przemiany w jej pielęgniarkę, która podciera i czyści pomarszczone ciało, nawilża wyschnięty język, jeżeli trzeba – podnosi i masuje, karmicielkę, która dostarcza pożywienie, piastunkę, która cierpliwie wysłuchuje zrzędzenia i dąsów, reaguje na grymasy i stara się zadośćuczynić upodobaniom podopiecznej, wpisuje się raczej w nowoczesny model funkcjonowania jednostki ludzkiej. Podczas opisanego pobytu na Wyspie Mały, mimo własnych deficytów częściowo fizycznych, częściowo psychicznych, przemienia się w posłusznego robotnika, w sprawnie działającą maszynę, która zmagazynowaną w niej energię zamienia na rzetelnie wykonaną pracę. A przedmiot jego zabiegów w niczym nie przypomina nęcącego wonią, przyzywającego wszystkie zmysły Innego, wyczarowywanego na kształt człowieka ponowoczesnego. To, jak chce Zygmunt Bauman, jego przodek – n o w o c z e s n y Inny – z gruba ciosany, oporny; to istniejąca w uparty sposób stara kobieta, która zajmuje pewną przestrzeń w domu na Wyspie i posiada określony ciężar, jest więc korporalna, przez co zignorowanie jej staje się niemożliwe. To pierwsza przeszkoda Małego w jego codziennych zmaganiach z życiem i przeciwnik w zapasach, który swoją naprzykrzającą

[19] „Ciało domaga się swego, a Draga, niewolnica Madony, co wieczór tylko zmęczona i zmęczona. I święta racja – była męczennicą. Ale teraz, przez tych osiemnaście dni, nawet na myśl mi nie przyjdzie zajmować się swoim ciałem i zdawać się na łaskę tych nagich Szwedek. Może to być śmieszne, ale nie musi. Pewien biedak będzie spragniony snu. Stanie się pielęgniarką. Niańką" (Novak, 1971, s. 20).

się siermiężną obecnością, wydawałoby się bezsensownym uciążliwym trwaniem, całkowicie go absorbuje i przytłacza. Ciężar egzystencji u boku dziedziczki Markantunowej i świadomość poddania się pewnemu wynikającemu z tego faktu nieprzyjaznemu reżimowi manifestuje bohater, kiedy porównuje swą życiową sytuację do bytu zakonnika w zagubionym klasztorze; wybrańca bożego, siedzącego w snopie światła, przemożnie odczuwającego narzucone mu i jego ciału rygory: zarówno zimną zakonną tonsurę na ciemieniu, jak i wbicie ciała w sztywny i szorstki habit, albo bardziej adekwatnie – w żelazny garnitur zachowań, którego nie sposób z siebie zrzucić. Wyspa odsłaniająca się tutaj w postaci narzucającego ład klasztoru przejmuje funkcję fabryki porządku, analogicznej do tych, jakimi były, jak wskazuje polski socjolog, szkoła, koszary, szpital, zakład dla obłąkanych, przytułek dla ubogich lub sierot, zakład pracy i – rzecz jasna – więzienie. Wszystkie one, będąc siedliskami celowej działalności, zaprogramowanej na wytworzenie zamierzonego produktu, przysłużyć się miały restauracji tak pożądanej z perspektywy współczesnego człowieka regularności i pewności świata, eliminacji przypadku poprzez przywrócenie zachowaniu się podopiecznych rytmicznego i spolegliwego charakteru. Osiągnięcie tego celu, jak wskazuje Bauman za Jeremim Benthamem, nie wymagało spektakularnych środków – „potrzeba było tylko silnej straży, solidnych murów, samotności, obowiązku pracy i szkolenia"; wystarczyło tego, by „ukarać niepoprawnych, dopilnować ludzi niespełna rozumu, ukrócić występnych, unieszkodliwić podejrzanych, zaprząc do pracy bezczynnych, zadbać o bezsilnych, leczyć chorych, zaprawiać chętnych do pracy w jakiejkolwiek gałęzi przemysłu i wychować nową rasę ludzi wykształconych" (Bauman, 1995, s. 73). Nie ma wątpliwości, że wymienione zabiegi „dotknęły" bohatera powieści.

Przebywając na odosobnionej Wyspie sam zaczyna żywić podejrzenia, zakładać własną winę, wchodząc niejako w rolę Kafkowskiego Józefa K. z *Procesu*, kalumniatora, jak go widzi Giorgio Agamben, fałszywego oskarżyciela, który sam wobec siebie wysuwa zarzut, a następnie uporczywie go powtarza. Podejrzewając, iż wysłano go na rentę prawdopodobnie dlatego, że towarzysze odnaleźli w nim coś, co im się nie podobało, przydaje sobie tym samym kategorię „niepoprawnego ukaranego" i jednocześnie ukazuje siebie jako winnego wszystkich trzech *temeritates*, czyli sposobów zaciemniania oskarżeń, jakie znali rzymscy prawnicy – *praevaricatio* (porozumienia między oskarżycielem i oskarżonym), co wydaje się naturalne w przypadku, gdy mowa o jednej i tej samej osobie, oraz *tergiversatio* (odstąpienia od oskarżenia) (Agamben, 2010, ss. 30–31), co z kolei dokonuje się w każdym akcie użalania się nad własnym n i e z a s ł u ż o n y m losem, lamentacji nad uciążliwym życiem. Mały jest więc winowajcą na skutek oskarżenia, które sam wnosi.

Kolejny problem, jaki sygnalizował twórca instalacji panoptycznej – kwestię istnienia silnej straży i solidnych murów, niweluje umieszczenie delikwenta na zapomnianej, wyizolowanej Wyspie, albowiem naturalne granice takiej przestrzeni gwarantują pożądany efekt. Samotność, jak już kilkakrotnie

wskazywano, jest cechą niejako wpisaną w ten obszar. Kwestie zaś obowiązku świadczenia pracy i szkolenia rozwiązało usytuowanie bohatera w polu przyzywania jego Innego, oddziaływania nań starej Markantunowej, która poprzez samą swoją obecność narzuca mu szereg zadań do wykonania i określony rytm dnia. Gdyby się więc raz jeszcze przyjrzeć Wyspie, jej funkcjonowaniu i bytującym na niej ludziom – Erminie, sąsiadce Dragi i Małego prawie równie starej jak Madona, doktorowi, który trochę z przyzwyczajenia zagląda do dziedziczki Markantunowej, Toninie, dawnemu poddanemu niegdysiejszej dziedziczki, a nade wszystko Małemu, to spostrzec można, że wszyscy oni poruszają się w tamtejszej rzeczywistości niczym trybiki w Benthamowskiej instalacji panoptycznej, realizując ograniczony zestaw czynności, jakie oferuje im zamknięta, niewielka i nieciekawa przestrzeń, *locus horridus*, antyteza miejsca urokliwego. I choć, jak już nadmieniłam, otaczające bohaterów realia nie są nadmiernie imponujące, a życie, które wiodą, opiera się na standardowych, codziennych, zwyczajnych czynnościach, pewnych stałych rytuałach, do jakich zaliczyć można wizyty ciekawskiej Erminii, drobne usługi, jakie świadczy ona Małemu, zwłaszcza w czasie nieobecności Dragi, wspólne wspinanie się bohatera z doktorem na strych, gdzie zalegają starocie, „štetne ostatke staroga društva"[20] (Novak, 1985, s. 109), jak je ironicznie nazywa Mały, coroczne świąteczne odwiedziny także podstarzałego już Toniny u niegdysiejszej dziedziczki i przede wszystkim przyziemne, uciążliwe zabiegi, jakie główny bohater czyni, spełniając swoją powinność względem Madony, to jednak wprowadzają one do bytu tej niewielkiej społeczności rodzaj pewności, która przybiera postać m a j e s t a t y c z n e j k o n i e c z n o ś c i. Wachlarz wyboru aktywności, jakie oferuje mieszkańcom ich Wyspa, jest więc, na wzór więziennej konstrukcji Jeremy'ego Benthama, teoretycznie szeroki i pokrywa się z możliwościami, jakie współczesnemu człowiekowi daje świat, czego wizję zakreśla bohater, snując opowieść o marzeniach uczynienia z Wyspy letniskowej bazy wypadowej, o swojej karierze posła czy dziennikarza, czyli o tym, co (nie) mogłoby się wydarzyć, kiedy Madona „jednom zauvijek prestane sa svojim stolicama"[21] (Novak, 1985, s. 13). Praktycznie natomiast ogranicza się on do przystania na ogłupiającą bezczynność, która niejako wypycha bohatera na ścieżkę szkodliwych dlań rozmyślań nad sensem własnego bytowania, pogłębia lęk związany z niepewnością egzystencji w nowoczesnych realiach lub do podjęcia nieciekawej (choć zbawczej) pracy nad dogorywającą staruszką. Przejawy problematyczności zarysowanej tu alternatywy wielokrotnie wybrzmiewają w wypowiedziach bohatera. Z jednej strony sygnalizuje on beznadziejność własnej sytuacji, pozwala czytelnikowi zapuszczać się w zakamarki swoich nieoptymistycznych myśli:

> Dreždim nad provalijom groba, na kraju Zemljina horizonta uz obalu one zagonetne rijeke koja opasuje svijet, na rubu svijeta sjedim kao somnambul na ivici

[20] „[N]iebezpieczne szczątki dawnego ustroju społecznego" (Novak, 1971, s. 128).

[21] „[R]az na zawsze przestanie oddawać stolec" (Novak, 1971, s. 15).

> noćna krova i razmišljam o svojim balkanskim batrljčićima, mjesto da se upitam zašto to ja na svoju anonimnu smrt moram čekati u ovoj gluhoj mrtvačnici, a ne barem onamo vani pred grobljanskim zidom, kad već ne mogu negdje u nekoj vražjoj civilizaciji[22] (Novak, 1985, ss. 34–35).

Z drugiej strony bohater ma poczucie płynącego z nich niebezpieczeństwa i pozytywnej roli obecności Madony, dającej mu możliwość ucieczki, oderwania się od własnych lęków, zaabsorbowania choćby najbardziej żałosnym aspektem jej fizjonomii czy wykpienia gierek, jakie z nim prowadzi. „Možda od straha pred vlastitim mislima, ustao sam i pošao k Madoni, prvi put bez poziva"[23] (Novak, 1985, s. 35) – wyznaje zupełnie szczerze, by następnie oddać się wyliczaniu upiorności podopiecznej. Nawet gdyby uznać tego typu stabilizację, konieczność ulegania natrętnemu Innemu, który wzywa, za niezbyt powabną, to zgodnie z przekonaniem autora Panoptikonu, zauważa Zygmunt Bauman, do celu, jakim jest szczęśliwy świat odrodzonego ładu i tak już jest bardzo blisko (Bauman, 1995, s. 74), choć ten cel przybiera zwyrodniałą z perspektywy marzeń o arkadyjskiej rzeczywistości postać ogrodu niedoskonałego, przestrzeni jeżeli nie wolnej od egzystencjalnych lęków, to poprzez swoją organizację przynajmniej te lęki zagłuszającej.

Determinantą opisanych tu realiów życia, egzystencji, która polega na swego rodzaju zbawieniu człowieka poprzez zniewolenie go, jest opisany przez Zygmunta Baumana proces zamykania niesfornego ludzkiego świata w sieć konwencji, wtłaczanie jego mieszkańców w formy z góry przemyślane, ukształtowanie więc w procesie socjalizacji zdyscyplinowanych jednostek zaprogramowanych tak, aby w sytuacji progowej, w momencie, kiedy nastręcza się możliwość wyjścia poza przewidziany repertuar zachowań, same wymierzyły sobie karę, pozostając wewnątrz prywatnego więzienia, jakim stało się ich ciało.

Sytuacja zupełnie jak z *Procesu* Kafki, w którym – możemy powtórzyć za autorem *Płynnej nowoczesności* – sąd nigdy oskarżonego nie wzywał i zachowywał kamienną twarz, czekając cierpliwie, aż winowajca sam sporządzi akt oskarżenia i sam się do sądu zgłosi, żądając przyspieszenia deliberacji i jak najrychlejszego wyroku.

Wścibski nadzorca, surowy majster i wszechwiedzący nauczyciel usunęli się z pola widzenia, a wraz z nimi odeszła ich moc przymuszania, ale też ich dar rozgrzeszania z odpowiedzialności. Można teraz liczyć tylko na nadzór własny, samokontrolę i taką wiedzę, jaką może posiąść samouk. Człowiek jest sam sobie dozorcą i nauczycielem; parafrazując Maurice'a Blanchota powie-

---

[22] „W napięciu wyczekuję nad otchłanią grobu, na skraju horyzontu ziemskiego u brzegu tajemniczej rzeki opasującej świat, siedzę na krawędzi świata jak lunatyk na krawędzi dachu i rozmyślam o swoich bałkańskich kikutach, zamiast zadać sobie pytanie, czemu na swoją anonimową śmierć muszę czekać w tej ustronnej trupiarni, a nie choćby tam, pod murem cmentarnym, skoro już nie można gdzieś, w jakiejś diabelnej cywilizacji" (Novak, 1971, s. 39).

[23] „Może ze strachu przed własnymi myślami wstałem i poszedłem do Madony, po raz pierwszy bez jej wezwania" (Novak, 1971, s. 40).

dzieć można, że każdy jest dziś wolny wewnątrz własnego więzienia – więzienia, jakie sam dla siebie, własnymi rękoma i z własnej woli, buduje (Bauman, 1995, s. 85).

Ten wścibski nadzorca, o którym piszą badacze, budzi się również w bohaterze powieści Slobodana Novaka. Oto bowiem oczekujący na statek z żoną Mały, przechadzając się dwa dni po wybrzeżu, zaczyna rozważać możliwość ucieczki z Wyspy. Pragnie niczym aktor wejść do garderoby, zrzucić z siebie samarytańską rolę, całe to pustelnictwo oraz anonimową egzystencję. Nader szybko jednak rezygnuje z tego ambitnego planu, albowiem jego wewnętrzny stróż z niedowierzaniem podpowiada: „Ali gdje smo mi za to!"[24] (Novak, 1985, s. 176), nawracając bohatera na jedyną „właściwą" drogę – trwanie na Wyspie. Ostatecznie mężczyzna akceptuje jej rzeczywistość w takiej postaci, w jakiej mu się ona odsłania, i choć w perwersyjny sposób, to jednak – udaje mu się polubić ją, polubić też Madonę, dostrzec w tej ostatniej sens własnego bytowania, jej nieodzowność dla własnego istnienia:

> Ovu staru crkotinu smrdljivu ne mogu ostaviti, lipi moj! Nisam više sentimentalan odavno. Barem mislim da nisam. Svakako, ne mogu je ostaviti zbog sebe, a ne zbog nje. Ona se koprca već godinama na izdisaju, a ja joj ne mogu pomoći, ne pokušavam. Ali godi mi ovo gađenje, potrebno mi je. Da se iskupim pred sobom, pred svojom mladošću. Ja ovdje živim s kadaverom, propadam s njim, trošim svoje ostatke, i tako znam da me još ima[25] (Novak, 1985, s. 102).

Jesteśmy w raju i to już wieczność, stwierdzi na koniec – na wpół cynicznie, na wpół poważnie – patrząc w rozpromienioną i różową twarz Madony, jedynej pewności, jaką ofiarował mu los.

3. Los: zamiast więziennego ładu królestwo chaosu

Odwołanie się w odniesieniu do sytuacji bohatera powieści do zdyskredytowanej w filozofii XX wieku, jak zaznacza Hanna Buczyńska-Garewicz, kategorii losu, pojęcia, którego sens pozostaje niejednoznaczny, narzuca się niejako samo, jeżeli tylko wziąć pod uwagę, że losem nazywa się wszystko, co nie leży w ludzkiej dyspozycji (Buczyńska-Garewicz, 2011, s. 310). I choć pozbawiony wyraźnej treści, enigmatyczny, przecież ukazuje się on jako powiązany z problematyką wolności, a konkretniej z przejawami jej ograniczenia i usytuowania człowieka w zasięgu oddziaływania nieokreślonego źródła przemocy.

---

[24] „Ale czy my się do tego nadajemy?!" (Novak, 1971, s. 204).

[25] „Tej starej cuchnącej zdechliny nie mogę zostawić, mój kochasiu! Od dawna już nie jestem sentymentalny. Przynajmniej tak mi się wydaje. Jak by jej nie było, nie mogę jej zostawić ze względu na siebie, nie na nią. Ona już od lat tu się wykańcza i nie mogę jej pomóc, nawet nie usiłuję. Ale odpowiada mi to paskudztwo, jest mi potrzebne. Abym sam przed sobą okupił swą młodość. Trwam obok tych zwłok, rozpadam się razem z nimi, trwonię resztki swego życia i dzięki temu wiem, że jeszcze istnieję" (Novak, 1971, s. 119).

To nieunikniona, nieznana i tajemnicza siła, ukazująca się fragmentarycznie poprzez swoje manifestacje, siła, której cechy konstytutywne stanowią, jak zauważa Hanna Buczyńska-Garewicz, suwerenność względem człowieka i nadrzędność nad jego życiem (Buczyńska-Garewicz, 2011, s. 9). Podejmując kwestię losu, kategorii będącej wytworem umysłu mitycznego i religijnego, a jednak stale obecnej w nowoczesnym, *odczarowanym*, jak zaznacza badaczka, świecie, zauważa ona w historii namysłu nad tym fenomenem dwa, a może nawet trzy zasadnicze zwroty, jeżeli wziąć pod uwagę moment dostrzeżenia problematyczności losu i zakwestionowania go przez Woltera i Diderota. Odrzucenie jego boskiej natury przez oświeceniowych twórców (pierwszy akt) oraz będąca efektem namysłu Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzschego i Maxa Schelera internalizacja i personalizacja losu, uczynienie zeń jednej z władz człowieka, przyznanie człowiekowi możliwości decydowania o własnym życiu (drugi akt) przedstawiają dwa etapy w historii, której zakończenie nieuchronnie prowadzi do ponownego ustanowienia losu siłą pozostającą poza ludzkim oddziaływaniem. Końcowy akt tego dramatu to bowiem unicestwienie tożsamego indywiduum, z czym nierozłącznie wiąże się niemożność osadzenia w nim kategorii losu, co skutkuje powrotem tegoż do bezosobowej potęgi, która przybiera postać przypadkowego zdarzenia świata. Ostatnia z opisanych metafizycznych dyslokacji ukazuje więc w miejsce starego nowy fatalizm – fatalizm przypadku, oraz człowieka, który wobec niego jest równie bezbronny i bezradny, jak był wobec dawnego przeznaczenia. Nowoczesna jednostka pozostaje zatem zależna od „sił, nad którymi nie panuje, których nie może poznać, ani zmienić czy kształtować" (Buczyńska-Garewicz, 2011, s. 309), co pozwala stwierdzić, iż przesunięcie, jakie się w ciągu wieków dokonało w obrębie tej kategorii, dotyczy co najwyżej maski podległości, nie zaś podległości samej.

Nie pozostawia wątpliwości fakt, że etap uwewnętrznienia losu, nadania mu kształtu zgodnego z własną wolą, pozostaje poza obszarem możliwości powieściowego Małego, głównie na skutek tego, iż bohater jest nijaki, przypomnijmy – bezimienny, nieosadzony, pozbawiony tożsamości, trochę jakby bez właściwości. Sam nie stanowi tematu godnego uwagi, określa się poprzez relację z Innym, Madoną, która niejako go ożywia, pobudza do mówienia, do zaistnienia i trwania. Ta „beztwarzowość" bohatera wynikać może poniekąd z tego, iż ucieleśnia on pewne pokolenie, które dzieliło typowo nowoczesne przekonanie, jak wskazuje Zygmunt Bauman w pracy *Życie na przemiał*, o możliwości zmiany świata, o zaprzeczeniu temu, co jest, w imię tego, co mogłoby być (Bauman, 2007, s. 141). I on, i Draga walczyli o inne społeczeństwo, o nowego człowieka, jak wyznaje bohater. Tymczasem wszyscy im podobni podzielili ten sam los „ludzi-odpadów", „ludzi-odrzutów", „ludzi na przemiał", nadliczbowych, zbędnych, bezużytecznych – tych, których wielka machina nowoczesności usunęła z pola widzenia (choćby na Wyspę, terytorium poza obrębem „normalnego" świata) jako nieodłączny efekt przeprowadzanej modernizacji:

> Da. Ja sam možda bio pretežak. Da. Neprobavljiv. I Moloh me je jednostavno izbacio jednim malim analnim naporom. Mene. Dragu. Tisuće drugih. Svejedno šta je tko i gdje je; glavno da je ispaljen, istresen, istočen iz svevišnjega crijeva, makar i nakon osamnaestogodišnje opstipacije i mučne natege. I glavno je da je sada bez nas sve drukčije. Sve drukčije[26] (Novak, 1985, ss. 184–185).

Uznani za niepotrzebnych, za niepasujących do reszty, wyrzuceni poza obręb stale unowocześniającego się społeczeństwa, poza terytorium „uprzywilejowane", na odludną Wyspę, musieli zrozumieć, jak sygnalizuje bohater, że pewne sprawy zostały już wypróbowane, definitywnie rozwiązane na długo przed nimi i że im pozostaje tylko nauczyć się tego, co wskazywałoby na trwanie bohaterów w świecie, który podlega jakiejś sile. Czy można by więc tę ostatnią utożsamić z przypadkiem, za polską badaczką nazwać ją jego imieniem, czyli uznać, że los nie ma charakteru transcendentnego, ale tkwi w świecie rzeczywistym? W moim odczuciu – niekoniecznie. Współcześnie zdaje się on nie mieć wymiaru pozaziemskiego, ale także nie podlegać prawom natury. Bliskie byłoby mi przekonanie Napoleona, może nie w kwestii przyporządkowywania losu wiekom ciemnym, ale w punkcie, kiedy twierdzi on, iż dzisiaj los jest polityką (Buczyńska-Garewicz, 2011, s. 315), czyli że jest on poniekąd projektowany, tym niemniej poza zasięgiem myśli i działań pojedynczych jednostek.

Bohater Slobodana Novaka mentalnie trwa w świecie chaosu, lęku, ogólnej niepewności, nieuchwytności i złudności własnych celów. Dotyka go dezorientująca niestałość społeczna, mglistość perspektyw, doraźność życia, bez realnej szansy na trwałą czy choćby utrzymującą się dłużej stabilność oraz nieprzejrzystość reguł, które trzeba sobie przyswoić, aby przetrwać. Środkiem zaradczym nowoczesności na ten stan, na ulepszenie form ludzkiej egzystencji jest zaprowadzenie zewnętrznego ładu, czyli przyporządkowanie poszczególnym rzeczom oraz jednostkom ich miejsc i sprawienie, by spełniały właściwą funkcję. Małemu, któremu permanentnie towarzyszy niepokój, udaje się niekiedy go wyciszyć za sprawą reżimu, jaki mu narzuca egzystencja u boku Madony, pozostawanie w zasięgu jej oddziaływania, w więzieniu, który zgotował mu Inny i w którym on sam sobie jest więziennym dozorcą, strzegącym poprawności własnych poczynań. Sytuacja, wydawałoby się, paradoksalna, albowiem ukazująca, że to chaos i nieporządek zwiastują otwartość i nieskończone możliwości, zaś wprowadzenie pewnej regularności do ludzkiego życia oznacza granice, zamknięcie i ostatecznie śmierć[27].

---

[26] „Może byłem za ciężki. Tak. Nie do strawienia. I moloch po prostu wydalił mnie niewielkim wysiłkiem grubego jelita. Mnie. Dragę. Tysiące innych. Wszystko jedno, kto z nas gdzie się znajduje; chodzi o to, że został wystrzelony, wytrząśnięty, wyrzucony z wszechmocnej kiszki, choćby po osiemnastu latach obstrukcji i mozolnego parcia. A najważniejsze, że bez nas wszystko jest teraz inne. Ci, którzy zostali wydaleni – strawieni zostali bez reszty i rozłożeni na cząsteczki. I teraz też są inni. Wszystko jest inne" (Novak, 1971, s. 213).

[27] Kwestię tę akcentuje Adam Sawicki, pisząc o Lwie Szestowie i jego wizji świata jako chaosu: „Według Szestowa porządek, ład, który większość ludzi uważa za coś naturalnego i trwa-

„W uporządkowanej przestrzeni – sygnalizuje Bauman – nie wszystko może się zdarzyć, co więcej, to przestrzeń, w której rządzą reguły, a reguła pozostaje regułą, dopóki zabrania i wyklucza" (Bauman, 2007, s. 52). W świecie Małego, na Wyspie, nic więc poza repertuarem zachowań zaprogramowanych przez zarządzających panoptyczną placówką współczesnego świata nie może się wydarzyć. Gdyby próbować odpowiedzieć na pytanie, kim są owi tajemniczy władcy dusz i ciał, kto kreuje los, jaki przypada w udziale bohaterowi i innym mu podobnym, pytanie pozostanie bez zadowalającej odpowiedzi. Jedyna pewność, jaką jednostka może posiąść, to fakt, że są, trochę na podobieństwo nadzorcy czuwającego w Panoptykonie, który sprawuje kontrolę, stale pozostając niewidzialnym. Usiłowania bycia bardziej dociekliwym doprowadziłyby do wskazania jako winnych człowieczej niewoli nieokreślone siły odpowiedzialne za procesy socjalizacji i edukacji (jakże blisko tutaj do Bourdieu'owskiej przemocy symbolicznej!), a nade wszystko stojące za nimi prawo, które, jak zauważa Zygmunt Bauman, poprzedza ontologię ludzkiego świata, będąc projektem, „planem wyraźnie wytyczonego, czytelnie oznaczonego, opisanego i oznakowanego środowiska życia" (Bauman, 2007, s. 53). Rzeczywistość, w której żyje nowoczesny człowiek, poddawana przez państwo działalności ładotwórczej, nazywanej, jak spostrzega autor *Ciała i przemocy*, „przestrzeganiem prawa i ochroną porządku publicznego"[28], funkcjonuje w oparciu o zasadę kultywowania monotonii, powtarzalności i zdeterminowania, wspomaganego przez tępienie lub przymusową deportację wszystkiego, co nie poddaje się wpływowi źródła „ucywilizowanej" presji. Środkiem prowadzącym do uczynienia bytu znośniejszym miałaby więc być przemoc sankcjonowana autorytetem prawa i wprowadzana w szczytnym celu zniesienia czy złagodzenia stanów lękowych, wywoływanych niepewnością ludzkiego życia, nieprzeniknionością losu.

Dochodzę tutaj do momentu, w którym ten ostatni, los, ukazuje się w swej planowej dwuznaczności. „Już Hermann Cohen – pisze Walter Benjamin w rozprawie *Przyczynek do krytyki przemocy* – rozważając mimochodem dawną wizję losu, »spostrzeżeniem, które staje się nieuniknione«, nazwał myśl, że »to sam porządek losu zdaje się powodować i pociągać za sobą owo wykroczenie, ów upadek«" (Benjamin, 2009, s. 39). Obserwacja ta wydaje się oczywista w odniesieniu do analizowanego utworu. Oto człowiek rzucony w świat, jakiś Mały, wiedzie w nim niepewną egzystencję, nie będąc w stanie ogarnąć własnego losu. Ten jawi mu się zawsze jako niepojmowalny, zagadkowy, a przez to niebezpieczny. Próby oswojenia go prowadzą do zgody na ład narzucany m.in. przez siły polityczne i instytucje socjalizujące, na pewien rodzaj przewidywalności i regularności w życiu, czyli na przemoc, którą jed-

łego, jest dla nich warunkiem życia, choć to właśnie ład czyli kosmos oznacza trwanie i inercję, a więc jest życia zaprzeczeniem" (Sawicki, 2000, s. 15). Zob. też Mrzygłód (2011, s. 180).

[28] Co, jak wskazuje Zygmunt Bauman, jest eufemistyczną nazwą gwałtu, pojęcia, które współcześnie rezerwuje się dla działań nieobjętych autorytetem władzy politycznej (Bauman, 1995, s. 36).

nostka eufemistycznie chce nazywać prawem, uznając ją za słuszny środek gwarantujący bezpieczniejszy byt. Upadek, o jakim mówił Hermann Cohen, to zatem zgoda na gwałt, któremu tymczasem – na skutek legalizacji tegoż przez państwo – nadaje się bardziej akceptowalne, po prostu stosowniejsze imię. Absurdalna, mogłoby się wydawać, zgoda wynika, jak zaznacza marburski filozof, z samej konstrukcji kategorii losu, której jednostka nie godzi się niejako zaaprobować, z wpisanego w nią rozgardiaszu, nieuporządkowania, które ludzki umysł zakorzeniony w zachodniej tradycji myślowej postrzega jako niepożądane. Strukturę takiego losu, jego dwuznaczność wyobraża poniekąd Madona, której byt, jak zaznacza wielokrotnie narrator powieści, jest nielogiczny, niezrozumiały, zaprzecza wszelkim prawom natury, która, trwając, niepokoi, dręczy, stanowi wyzwanie, bo wymaga reakcji, ruchu, życia, ale i paradoksalnie – daje pewność, rodzaj potrzebnej stagnacji, chociaż ta przybiera więzienny posmak. Uwikłanie się w relację z nią to jakby zgoda na tę dwuznaczność, na trwanie w „oswojonym" chaosie, to konieczność zaaprobowania rozwiązań przynoszących tylko częściową satysfakcję. Ona również wywołuje, wprowadza ruch na powieściowej scenie, akcję, która ma ukazać prawidłowości funkcjonowania świata jako takiego. Powieść Slobodana Novaka objawia jeszcze jedną uniwersalną zasadę, a mianowicie fakt, że natura rzeczywistości, zgodnie z mniemaniem m.in. Friedricha Nietzschego i Lwa Szestowa, jest chaotyczna, a nasze próby zaprowadzenia ładu, kosmosu, czyli stanu inercji, jak postrzega tę kwestię rosyjski myśliciel, są zaprzeczeniem życia, ruchu, dynamizmu.

> Idea chaosu przeraża ludzi, ponieważ z jakiegoś powodu zakłada się, że w chaosie, braku porządku nie można żyć. Inaczej mówiąc, w miejsce chaosu wstawia się niezupełnie, z naszego punktu widzenia, udany kosmos, tj. pewien porządek wykluczający możliwość życia. Do tego stopnia idea porządku zrosła się z naszą kondycją duchową. W samej rzeczy chaos jest brakiem wszelkiego porządku, to znaczy i tego, który wyklucza możliwość życia. Chaos wcale nie jest możliwością organiczoną, ale jest czymś wprost przeciwnym, tj. możliwością nieograniczoną. Osiągnąć i zaakceptować absolutną wolność jest nieskończenie trudno, jak trudno jest człowiekowi żyjącemu w ciemnościach patrzeć na światło. Ale to, ma się rozumieć, nie jest sprzeciw. Tym bardziej, że w życiu, w tym życiu, które powstało w naszym świecie, gdzie panuje porządek, spotyka się trudności znacznie większe i zupełnie nie do przyjęcia. I ten, kto zna te trudności, nie będzie obawiał się skosztować szczęścia z ideą chaosu. I, być może, przekona się, że zło pochodzi nie z chaosu, lecz z kosmosu, i z kosmosu są te „konieczności" i „niemożliwości", które przekształcają nasz świat w padół płaczu i troski (Shestov, b.d., s. 220, tłum. za: Sawicki, 2000, ss. 13–14).

Koncepcja ta jest w kontekście wszystkiego, co zostało tutaj powiedziane, poniekąd wywrotowa i obnażająca wstępne założenia zachodnich badaczy na temat istoty świata, ujawnia bowiem wyniesienie postulowanego porządku do rangi wiecznej i niezaprzeczalnej prawdy, uczynienie z niej aksjomatu. W tym kontekście książka Novaka prezentuje się również jako ta, która uwi-

dacznia mechanizmy myślenia typowe dla kultury europejskiej już od czasów Heraklita, a mianowicie osadzenie czy uzależnienie od kategorii rozumu i niechęć, odrzucenie (czy może już nieumiejętność) niezafałszowanego doświadczania absurdu.

Kończąc, zauważę, że wyspa w tej odsłonie jawi się, po pierwsze, jako synonim świata nowoczesnego, przepełnionego lękiem przed chaosem, którego problematyczność reguluje się ładem narzucanym odgórnie w ramach Bourdieu'owskiej przemocy symbolicznej. Jest panoptycznym więzieniem, jedną z wielu klatek słynnej konstrukcji Jeremiego Benthama, teatrzykiem, w którym główny bohater pozostaje nieustannie widoczny, przez co uzależnia się i poddaje władzy, której tożsamości nie zna, i której w ostateczności – na wzór Kafkowskich bohaterów – on sam staje się nosicielem. Po drugie, w powieści wyspa ukazuje się jako typowo europejski konstrukt myślowy, głęboko osadzony w zachodniej racjonalności, który odsłania zasady funkcjonowania naszych mechanizmów obronnych, a nade wszystko pozwala uświadomić przedsądy, w których trwamy.

II. Renata Bareticia więzienie utopii

„Antynomie i sprzeczności społeczne, zło moralne przejawiają się właśnie w tym, że »człowiek rodzi się wolny, a wszędzie jest w kajdanach«", głosi – jak zauważa Bronisław Baczko – zadziwiająca swą zawartością i siłą politycznej ekspresji formuła otwierająca *Umowę społeczną* (Baczko, 2009, s. 298). Ten całkowicie dezaprobatywny osąd zastanej rzeczywistości, poprzez który uwydatniony zostaje być może jeden z najdotkliwszych paradoksów ludzkiej egzystencji, nie traci swojej aktualności i dzisiaj, ćwierć tysiąclecia po ukazaniu się traktatów Jeana-Jacques'a Rousseau. Więcej nawet – rozpoznanie autora *Wyznań*, *Emila* i *Nowej Heloizy* wydawać się może bliższe naszym czasom, zaś powiązana z nim świadomość pogrążania się w stanie zniewolenia głębsza aniżeli w stuleciu osiemnastym, w którym żył i którego niedostatki komentował filozof. W sukurs przychodzi myślicielka o dwa wieki młodsza – Hannah Arendt – zaznaczając, iż w kategoriach naszej tradycji politycznej sytuacja, w której człowiek nie jest wolny, może oznaczać dwie rzeczy. Po pierwsze, wiąże się ją z faktem pozostawania jednostki pod przymusem innej osoby oraz, po drugie, w sensie bardziej pierwotnym, i tutaj przeświadczenie autorki *Kondycji ludzkiej* zbliża się do poglądów wyrażanych przez francuskiego myśliciela, kiedy jest się poddawanym koniecznościom narzucanym przez życie. Jako jedną z nich filozofka wymienia pracę, czynność, która ma służyć jego podtrzymaniu (Arendt, 2005, s. 174). Jean-Jacques Rousseau nie tyle jednak akcentuje szkodliwość jej świadczenia, ile fakt podporządkowania jej coraz bardziej trywialnym i stale rozrastającym się potrzebom, wytwarzanym niejako sztucznie w obszarze sztuk pięknych, handlu i innych dziedzin ludzkiej aktywności, ukierunkowanych na produkcję rzeczy luksu-

sowych, stanowiących pewien naddatek w odniesieniu do rzeczywistych wymogów życia jako takiego. Największe arcydzieło polityki czasów nowożytnych – dobrobyt – przyczynia się zatem według twórcy *Umowy społecznej* do zwielokrotniania ludzkich pragnień w sferze materialnej i tym samym do pomnożenia pracy, jaką człowiek musi włożyć, by je zaspokoić. Opisany proces prowadzi wprawdzie do zacieśniania więzów między jednostkami, do wzajemnego uzależniania ich od siebie, jednak nie w oparciu o pozytywną relację o charakterze emocjonalnym, lecz osobisty interes. Zrodzony z takich pobudek model społeczeństwa utylitarno-indywidualistycznego jest, zdaniem pisarza, swoistym więzieniem dla wyalienowanego w nim człowieka. Zarówno ten aspekt wszechogarniającego zniewolenia w nastawionej pragmatycznie i konsumpcjonistycznie grupie, która kieruje się prawem silniejszego, jak i wskazany przez Hannah Arendt przymus pozostawania pod czyjąś presją, stanowią wyznaczniki sytuacji Sinišy Mesnjaka, głównego bohatera powieści Renata Bareticia[29] *Osmi povjerenik*.

1. Zagrzeb: w niewoli *ecstacity*

Losy młodego, początkowo odnoszącego sukcesy polityka, ukazuje narrator najpierw w Zagrzebiu od momentu uwikłania go w nagłośniony przez prasę skandal, w który zostaje on perfidnie wciągnięty tuż przed wyborami przez

[29] Renato Baretić (Zagrzeb, 1963), dziennikarz, scenarzysta filmowy i telewizyjny, poeta i prozaik. W 1996 roku przeniósł się do Splitu. Studiował nauki polityczne, a następnie komparatystykę literacką oraz fonetykę. Od 1983 roku żyje wyłącznie z pisania. Wydał dwa tomiki poezji: *Riječi iz džepova* (1998) i *Kome ćemo slati razglednice* (2005), w których, jak pisze Slobodan Prosperov Novak, udowadnia, iż nie wszyscy młodzi literaci stoją na bakier z ortograficznymi normami. Jego liryczna twórczość sytuuje się w kręgu poetyki szkoły Ivana Slamniga. Renato Baretić z łatwością odkrywa w niej dysharmonię w języku i życiu oraz igra gramatycznymi figurami. Wydał również cztery książki prozą: *Osmi povjerenik* (2003), *Kadrovi kadra* (2005), *Pričaj mi o njoj* (2006), *Hotel Grand* (2008). Za swoją pierwszą powieść *Osmi povjerenik*, poprzez którą włącza się do kręgu twórców prozy insularnej, otrzymał w 2003 roku wszystkie najważniejsze w Chorwacji nagrody z dziedziny literatury (Vladimira Nazora, Augusta Šenoi, Ivana Gorana Kovačicia, Ksavera Šandora Gjalskiego, Kiklopa). Na podstawie książki przygotowano dwie inscenizacje teatralne – pierwszą w Teatrze Narodowym w Splicie, w reżyserii Ivicy Kunčevicia, drugą w zagrzebskim teatrze Gavella w reżyserii Dori Delbianco i Sašy Anočicia. Poza Chorwacją książka ukazała się też (w całości lub we fragmentach) w Serbii, Słowenii, Macedonii, Niemczech oraz na Ukrainie. Wybrane partie tekstu przełożono na języki angielski i polski. Jego prace włączane są do zbiorowych tomów współczesnej chorwackiej prozy, m.in. *Tko govori, tko piše. Antologija suvremene hrvatske proze* (Pogačnik, 2008); *Pisci o pisanju. 32 autora o tajnama zanata* (Vuković Runjić, 2003); A. Tomić, R. Baretić i in., *Pokaži, koliko me cijeniš i još 10 novih priča napisali su za vas…* (2004); *U mislima čupam borove. Istra u mislima, mašti i sjećanjima suvremenih stranih i domaćih pisaca* (Bremer, 2005). Twórczość Renata Bareticia komentowali w Chorwacji m.in. S. P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti. Suvremena književna republika* (Novak, 2004); S. Primorac, *Prozor u prozu* (Primorac, 2005); K. Nemec, *Putovi pored znakova. Portreti, poetike, identiteti* (Nemec, 2006b); J. Pogačnik, *Proza poslije FAK-a* (Pogačnik, 2006); V. Visković, *U sjeni FAK-a* (Visković, 2006); Z. Zima, *Lovac u labirintu. Eseji i elzeviri* (Zima, 2006); Z. Mrkonjić, *Prijevoji pjesnišva* (Mrkonjić, 2007); T. Pančić, *Famoznih 400 kilometara. Eseji i kritike iz bescarinske zone* (Pančić, 2007); B. Alejbegović, *Nešto kao fleš. Književne kritike* (Alejbegović, 2009).

politycznych przeciwników jego partii, aż do chwili zesłania na najbardziej oddaloną chorwacką wyspę, wymyślony Trećić, gdzie ma przeprowadzić lokalne wybory i zaprowadzić konstytucyjny porządek. Już inicjujący powieść wątek – afera wokół znanego działacza – wprowadza w atmosferę miasta rewolucji, fermentu, przestrzeni, która obnaża prawidłowość, jaką w odniesieniu do współczesności wyraził Marshall Berman, powtarzając za Marksem: „Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu, wszystko, co święte, ulega sprofanowaniu i ludzie muszą wreszcie spojrzeć trzeźwym okiem na swoją pozycję życiową, na swoje wzajemne stosunki" (Berman, 2005, s. 116). Absurdalny porządek miasta, skupiającego w sobie niczym Wieża Babel przeciwne obrazy konstruowania i rozpadu, progresu i entropii, tworzenia i niszczenia, odkrywa bohater dopiero w wyniku wydarzeń, w które bezwiednie zostanie wciągnięty, stając się, niczym postaci z Kafkowskich książek, trybikiem w maszynie władzy, częścią mechanicznego procesu. Oto bowiem w jednej z liczących się gazet w artykule o znaczącym tytule *Kamo ideš, Zagrebe?!* (*Dokąd idziesz, Zagrzebiu?!*) i na zamieszczonym w nim spreparowanym zdjęciu zostaje on ukazany w towarzystwie młodocianej prostytutki białoruskiego pochodzenia i przedstawiony jako narkoman oraz rozpustnik, co wyobraża stolicę Chorwacji poprzez kolaż tekstów i obrazów, doprawiony retoryką sensacji jako *ecstacity*, miejsce, gdzie uniesieniu nierozłącznie towarzyszą manipulacja i siła pieniądza, samego zaś bohatera jako ponowoczesnego „zbieracza wrażeń", szukającego przede wszystkim „przeżyć totalnych"[30]. Potwarz okaże się na tyle skuteczna, że partia Mesnjaka przegra wybory, a on sam, chociaż nie zawinił (jego błędu można by się dopatrzyć co najwyżej w nieostrożności oraz nieznajomości narzędzi, jakimi się posługują mieszkańcy świata konfliktu i konkurencji), poczuje się odpowiedzialny za porażkę ugrupowania i przystanie na poniesienie kary za wynikające z tego faktu konsekwencje. „Bio je, premda bez stvarne krivnje, odgovoran za izborni neuspjeh Stranke u glavnom gradu, to je evidentno"[31] (Baretić, 2003, s. 9) – godzi się bohater, aprobując jednocześnie zanurzenie w rzeczywistości spektaklu, w której niczego nie doświadcza się inaczej niż iluzorycznie, w świecie pozorów i zamieszkujących go wyalienowanych jednostek, działających w imię własnych korzyści, nierzadko kosztem innych oraz kosztem interesów społeczeństwa; w rzeczywistości pod pozorem ładu skrywającej najbardziej przerażający bez-

[30] Tematykę miasta i wpisanej weń ekstazy podejmuje Patrycja Cembrzyńska. Jak wskazuje, samo pojęcie *ecstacity* ukuła Ewa Rewers w pracy *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Twór ten – *ecstacity* – jawi się zdaniem krakowskiej badaczki pod postacią ambiwalentnego portretu miasta-olbrzyma, entuzjastycznego i katastroficznego zarazem. Tak jak ukazany przez Renata Bareticia Zagrzeb, to miasto paradoksu, balansujące między dwoma biegunami – jest zarazem motorem postępu i miejscem porachunków. Wzniosłość i sensacja, wielkie pieniądze i wielka nędza, zwycięstwa i przegrane, ludzie sukcesu i wykolejeńcy, sława i zniknięcie w tłumie, które skrajnie wyolbrzymia bulwarowa prasa – oto przypadłości miejskiego *ecstacity* (Cembrzyńska, 2012, ss. 131–148).

[31] „Był, chociaż bez rzeczywistej winy, odpowiedzialny za wyborczą klęskę Partii w stolicy, i to jest ewidentne".

ład, której zasady funkcjonowania celnie przybliżył Jean-Jacques Rousseau, pisząc: „Tak to wygrywamy na szkodach, które ponoszą nasi bliźni; tak to prawie zawsze zguba jednego stanowi powodzenie drugiego" (Rousseau, 1956, s. 243). Przytoczona tutaj myśl autora *Rozprawy o nierówności* dobrze oddaje realia zagrzebskiego środowiska sfer rządzących, w jakim porusza się bohater, a które w celu skompromitowania politycznych przeciwników i ułatwienia sobie tym sposobem drogi do zwycięstwa w wyborach sięga po podstęp jako środek do osiągnięcia własnych zamiarów. Można by w odniesieniu do zaprezentowanego w powieści świata powtórzyć za autorem *Emila*: wszystko jest tu absurdem, choć nikogo to nie razi, rzeczywistość otaczająca bohatera ukazuje się jako głęboko irracjonalna, jako obszar, w którym, zaciera się granica pomiędzy pozorem a autentycznością. Tak odmalowany obraz Zagrzebia wisuje się w podejmowany przez Jeana-Jacques'a Rousseau temat wielkiego miasta jako przestrzeni ludzkiej alienacji, jest jedną z wielu replik Paryża znanego z *Nowej Heloizy*, w którego opisach, jak zauważa Bronisław Baczko, „wszystkie barwy ulegają zagęszczeniu i zaciemnieniu" (Baczko, 2009, s. 21). Zagrzeb to miasto hałasu, dymu oraz brudu, i to może w mniejszym stopniu tego szpecącego ulice, niż tego o charakterze moralnym. To obszar nawiązywania stosunków interesownych, przygodnych, wyzutych z romantyzmu i wzniosłych uczuć, mających zaspokajać chwilowe żądze, jak relacja bohatera z koleżanką z partii Željką. Upostaciowuje ona bowiem formułę *miasto to rozpustna kobieta*, w niej samej streszcza się niejako dwuznaczna wymowa erotycznego doświadczenia, typowego dla jednostki ponowoczesnej – ona w jednej chwili nęci i kusi bohatera swoją cielesnością, w następnej odstręcza go i odpycha[32] niczym dziewiętnastowieczna prostytutka z Benjaminowskich pasaży, zdradzając choćby całkowity brak zainteresowania dla jego emocji i przeżyć, iluzoryczność zawiązywania relacji. To przestrzeń dominacji dwulicowej władzy i pieniądza, szerzącej się plotki i pomówienia, które niczym ściany więzienia zamykają człowieka w lochu cudzych opinii i wyobrażeń, wyobcowując go od samego siebie. I w końcu, można by powtórzyć za Marią Ostrowską, „to twór znienawidzony i wrogi, widziany jako obdarzony samodzielną świadomością potwór, dla którego ludzie są jedynie pokarmem, przedstawiany jako moloch, polip, piekło, gdzie egzystencja ludzka jest pozbawiona sensu i skazana na zagładę" (Ostrowska, 2012, s. 219).

Paradoks sytuacji, jak już wstępnie akcentowano, polega jednak na tym, że Siniša Mesnjak zadomowił się na swój sposób w zagrzebskich realiach wielkiej polityki oraz równie wielkich matactw i nie postrzega ich, przynajmniej początkowo, jako anormalnych. Więcej nawet: informacja, że w ramach

---

[32] Wątek „miasta-nierządnicy" podejmuje m.in. Władimir Toporow w książce *Miasto i mit* w rozdziale *Tekst miasta-dziewicy i miasta-nierządnicy*, gdzie opisuje jako prototypowe obrazy grzesznego, przeklętego, upadłego Babilonu i „okrytej sławą", „zesłanej z nieba na ziemię" Niebieskiej Jerozolimy (Toporow, 2000, ss. 31–45). Do tego klasycznego już podziału odwołuje się z kolei w swojej książce *Dwie twarze prozy chorwackiej przełomu tysiącleci* Ernest Miedzielski, który jako nowe wcielenie Babilonu opisuje ponowoczesny Zagrzeb (Miedzielski, 2006, ss. 59–70).

(nie)zasłużonej kary (albo – jak to ujmuje premier – w celu wyciszenia zamieszania, jakie powstało wokół jego osoby, i zdobycia niezbędnego doświadczenia) ma opuścić tę rzeczywistość i udać się na wyspę Trećić, której nazwę kojarzy tylko jako krzyżówkowe hasło, wywołuje w nim głębokie przerażenie. Tym niemniej zależność od spojrzenia innego, od cudzej oceny zwycięży i zobliguje bohatera do przyjęcia pokuty. „Ali jebiga – skwituje Mesnjak – kazna je kazna i moraš ju odslužiti“[33] (Baretić, 2003, s. 13), godząc się na zsyłkę: „Na otok na kojemu nema ribarstva, nema stočarstva, nema vinarstva, nema ničega pod milim bogom. Samo grupa idiota koje ja moram dresirat!“[34] (Baretić, 2003, s. 14).

2. Trećić (odsłona pierwsza): wyspa zesłania

Malowniczo usytuowany skrawek lądu, na który przybędzie Mesnjak, początkowo jawi mu się nade wszystko jako miejsce zesłania, wykluczenia ze społeczeństwa, oddalenia od rodzinnego domu i cywilizacji; od świata, w którym żyje się w ustawicznej teraźniejszości, przechodząc od jednego teraz do drugiego, od jednego epizodu do drugiego, w wiecznej ruchliwości, jaką wzmaga niejako zwycięstwo czasu nad przestrzenią[35]. Realia te zdecydowanie różnią się od codzienności Trećicia, gdzie czas jest bezbrzeżnie pusty, nic się nie dzieje, a wyizolowana i oddalona od wszelkich innych miejsc przestrzeń przybiera oblicze ciężkiej, opornej, niedotykalnej, wiążącej czas i wydzierającej go kontroli ludzkiej. Niemożność kasowania lub transformacji przestrzeni, która różni mieszkańców wyspy od „światowych” obywateli Zagrzebia i przyczynia się do ich „umiejscowienia”, z perspektywy wolności przysługującej turyście, jednostce wyrosłej w realiach wielkomiejskich, postrzegana będzie jako „ponowoczesne wydanie niewoli”. Przybiera więc wyspa w perspektywie młodego polityka, Baumanowskiego wszędobylskiego obieżyświata, który odseparowanie Trećicia postrzegać musi jako upokarzające, a zsyłkę nań jako życiową porażkę, kształt więzienia. Mało zaskakującym faktem będzie więc przekonanie bohatera, że szczególnie dojmującą cechą tej przestrzeni

[33] „Ale jebać to – kara jest karą i musisz ją odbyć”.

[34] „Na wyspę, na której nie ma rybołówstwa, nie ma chowu bydła, winiarstwa, nie ma niczego, na miły Bóg. Tylko grupa idiotów, których ja muszę tresować!”

[35] Jak wskazuje Zygmunt Bauman, jest to cecha rzeczywistości, w której poruszają się ludzie „światowi”, typ turystów-wędrowców dobrowolnie wybierających tułaczy tryb życia i w ten sposób manifestujących swoją wolność. Bauman tak o nich pisze: „Czas tych ludzi jest w każdym momencie na miejscu i w całości spożywany. Są więc ci ludzie nieustannie zajęci i cierpią na chroniczny »brak czasu«; czasu zamkniętych epizodów rozciągnąć się nie da, a przeżywa się tę konieczność przewrotnie jako czas wypełniony po brzegi” (Bauman, 1997, s. 64). Inaczej, zdaniem socjologa, wyglądają realia świata ludzi „umiejscowionych”, czyli tych, którzy nie podróżują i nie przemieszczają się, bo nie mają takich możliwości. Ich świat jest pusty, w ich czasie „nigdy nic się nie dzieje”. O ile pierwszy wariant to, zdaniem Baumana, „ponowoczesna wolność”, o tyle drugi – ponowoczesne zniewolenie (Bauman, 1997, ss. 64–66). Pierwotnie właśnie tak postrzega swoją sytuację na Treciciu Siniša Mesnjak, o czym dalej w tekście.

jest jej wielokrotne zamknięcie, co z zasady odpowiada wszelkim strefom izolacji. Przejawy tejże dostrzeże on w akcentowanej już ogólnej niewiedzy w kraju na temat wyspy, którą zresztą w rozmowie z Mesnjakiem sam premier nazywa „najlepiej strzeżoną chorwacką tajemnicą", oraz w zagubieniu, w tym przypadku w chorwackiej morskiej przestrzeni, nieokreśloności jej położenia. Cechę tę Marzena Chrobak uznaje za jeden z najskuteczniejszych sposobów zamykania, znany z szeregu dzieł literackich, a wśród nich i z Wolteriańskiego *Kandyda*, w którym to usytuowanie mitycznej krainy Eldorado określa się dosyć nieściśle, umiejscawiając ją gdzieś między Paragwajem a Cayenne (Chrobak, 2007, s. 74). Trećić leży więc gdzieś na chorwackich wodach, najbliżej Drugicia, wyspy tak samo jak on fikcyjnej, co w kontekście prób ustalenia jego lokalizacji nie stanowi żadnej informacji. O zamkniętości Trećicia decyduje również oddalenie od najczęściej uczęszczanych szlaków i fakt, że nie można dostać się nań inaczej niż prywatną łódką czy statkiem, a sama podróż trwa niemalże cały dzień. Problematyczne jednak jest nie tylko dostanie się na wyspę, ale i opuszczenie jej ze względu na niedostatek paliwa w okolicy i konieczność reglamentowania go. Sytuacje tego typu wspomniana badaczka określa mianem granicy psychologicznej, czyli obustronnego zakazu – wyjścia i wejścia zarazem. Z bacznych obserwacji bohatera wynika, że odosobnieniu tego zakątka sprzyja nawet natura:

> No ono što ga je zaintrigiralo još više, bila je sama uvala. S barke to uopće nije primjetio, ali odavde, sad već gotovo desetak metara iznad mora, trećićanski zaljev izgledao je kao jezero, potpuno zaokruženo kopnom. Tamo, gdje je kopno bilo najniže, na sjeverozapadu, ako je to uopće sjeverozapad, pod niskim oblacima mogli su se nazrijeti ravnomjerni blijedocrveni odsjaji dalekog svjetionika.
>
> – Ti boga! Fino ste se sakrili, a? – upita Siniša Tonina, koji samo slegne ramenima i nasmiješi se pomalo blentavo[36] (Baretić, 2003, s. 31).

Obszar ten, wielorako zamknięty i realnie pozostający na granicy chorwackiej rzeczywistości, nie ma z nią również łączności internetowej, pozostaje poza zasięgiem sieci komórkowych, a także prasy, którą Tonino, przewodnik Sinišy po trećiciańskim świecie, dowozi z dużym opóźnieniem z Drugicia, ostatniego „cywilizowanego" przystanku, znajdującego się na trasie wiodącej na wyspę docelową. Jeżeli wspomnieć jeszcze fakt, iż Trecicianie nie mówią standardowym językiem chorwackim, ale jakąś mieszanką lokalnego dalmatyńskiego dialektu z naleciałościami angielskiego w wersji australijskiej, i że przybyły przedstawiciel rządu Chorwacji musi korzystać z pomocy tłumacza, to obraz wyspy jako obszaru całkowicie hermetycznego staje się komplet-

[36] „Ale to, co go zaintrygowało jeszcze bardziej, to sama zatoka. Z łódki w ogóle tego nie zauważył, ale stąd, teraz już niemal dziesięć metrów nad poziomem morza, trećiciańska zatoka wyglądała jak jezioro, całkowicie okrążone lądem. Tam, gdzie ląd był najniżej, na północnym zachodzie, jeśli to w ogóle północny zachód, pod niskimi chmurami można było dostrzec równomierne jasnoczerwone odbicie dalekiej latarni morskiej. / – Na Boga! Pięknie się ukryliście, e? – zapyta Siniša Toninę, który tylko wzruszy ramionami i roześmieje się trochę głupkowato".

ny. Wprawdzie nie widać krat ani strażnika, ale z fikcyjnej relacji, jak pisze Michael Foucault w *Nadzorować i karać*, charakteryzując działanie Benthamowskiego Panoptykonu, „automatycznie rodzi się rzeczywiste ujarzmienie" (Foucault, 2009, s. 197).

Trudno, rzecz jasna, porównywać staranną konstrukcję architektoniczną więzienia, opracowaną przez Anglika, z wieżą strażniczą pośrodku oraz budynkiem w kształcie pierścienia na obwodzie, podzielonym na szereg cel-teatrzyków posiadających po dwa okna, które czynią przebywających w nich aktorów całkowicie widzialnymi, z wyposażeniem i przestrzennym układem wyspy. Niemniej pełni on analogiczne funkcje. Rozpoznanie to zyskuje na wiarygodności, kiedy uświadomimy sobie, że poczynania bohatera i wszystkich mieszkańców Trećicia są stale obserwowane przez niewidzialnych właściwie „strażników", wykonawców woli wielkiego w oczach wyspiarzy bogacza Bonina Smeraldicia, który na stałe mieszka w Australii, co nie przeszkadza mu jednak pilnować porządku na wyspie. Sytuację osaczenia oraz odosobnienia bohatera pogłębi jeszcze przydzielenie mu biura w najbardziej odseparowanej od miasta i krzątających się ludzi części budynku, w pokoiku, którego jedyne okno wychodzi na pasące się na wzgórzach stada owiec i kóz. „»Dvostruko izolirani kadar« – tako je Siniša opisao samog sebe u jednoj od zabilješki: ne samo da je na ovom otoku izoliran od ostatka svijeta, nego su ga i samo otočani, smještanjem na ovu stranu zgrade, izolirali od sebe"[37] (Baretić, 2003, s. 58).

Poczucie nieprzystawalności do lokalnej wspólnoty i swego rodzaju zniewolenia towarzyszyć będzie Sinišy także w momentach, kiedy mieszkańcy wyspy będą konsekwentnie ignorować jego prośby o spotkania oraz apele o stworzenie i zapisanie się do partii. Wszelkie próby „ucywilizowania" Trećicia, z perspektywy zagrzebskiej postrzeganego jako pogrążony w chaosie, pozbawiony centrum, miotany przez niesforne i nieprzewidywalne siły, w myśl zasady, jaką sformułował m.in. Zygmunt Bauman, zwracając uwagę na to, że współczesne zamysły „uporządkowania" jakiegoś obszaru polegają na poddaniu go suwerennej władzy ładotwórczego z założenia państwa (Bauman, 1997, s. 56), okażą się jednak nieskuteczne, a mieszkańcy wyspy niepodatni na zaaprobowanie ładu narzucanego w miejsce ich dotychczasowego. Bohater, pozostając „kimś z zewnątrz", nie będzie w stanie w pełni świadomie uczestniczyć w rozgrywających się wydarzeniach. Co więcej, przylgnie do niego określenie „poveri", co w języku włoskim oznacza „biedny" i co będzie pierwszym skojarzeniem Sinišy, niesłusznym jednak, jak go przekonają sprytni wyspiarze, zapewniając, że w ich gwarze słowo to funkcjonuje jako skrót od chorwackiego „povjerenik" (pełnomocnik). „Previše suprotnosti, previše raskoraka za uobičajenog jutarnjeg Sinišu"[38] (Baretić, 2003, s. 41) –

[37] „»Podwójnie izolowany urzędnik« – tak Siniša opisał sam siebie w jednej z notatek: nie dość, że jest na tej wyspie odizolowany od reszty świata, to jeszcze go i sami wyspiarze umieszczeniem po tej stronie budynku odizolowali od siebie".

[38] „Zbyt wiele sprzeczności, zbyt wiele rozdźwięków dla codziennego porannego Sinišy".

pomyśli bohater już po pierwszej nocy spędzonej na wyspie i w przekonaniu tym będzie trwać jeszcze przez jakiś czas, tłumacząc nawet w liście do dawnej kochanki, że bardziej chorej sytuacji niż ta, w której się znalazł, nie sposób wymyślić. Wyobrażenia mężczyzny na temat wyspy zostaną jednak zweryfikowane pod wpływem ponownego wkroczenia w znany mu obszar cywlizacji miejskiej, której synonimem stanie się, początkowo prezentowany jako raj, pobliski Drugić:

> Treba misliti na nešto drugo, na nešto lijepo. Drugić, recimo... Civilizacija, napokon, još samo dva dana. Pošta, normalna trgovina, trafika, vreva na trgu, crkveno zvono, trajekt, automobili... Mila majko! Siniša se pridigne u krevetu, užasnut spoznajom da mu sad i mrkla vukojebina poput Drugića, i to u prosincu, znači žudenu oazu urbanosti[39] (Baretić, 2003, s. 74).

Z perspektywy zdarzeń, jakich doświadczy bohater na wspomnianej wyspie i podczas podróży na nią – zwłaszcza wobec niemożności skontaktowania się z kochanką, która, jak się okaże, znalazła sobie bardziej wpływowego towarzysza i przebywa aktualnie z premierem w Indiach, żenująco niskiej liczby wiadomości mejlowych i telefonicznych od niej, a także reszty świata oraz niesympatycznego przyjęcia ze strony mieszkańców Drugicia – tymczasowa kraina uwielbienia ukaże się w barwach nieco bledszych i już nie jako Arkadia, ale miejska dżungla. Przeżyty koszmar dowiedzie wyczerpanego Siniśę do łóżka z pragnieniem zapadnięcia w sen i przekształcenia wszystkich okropności, których doświadczył, w idylliczne wspomnienie:

> Nakon svega što je doživio od polaska na ovaj smiješni jednodnevni izlet ususret civilizaciji, želio je tek jedno: doći kući, leći u onaj premekani krevet, gledati u strop i slušati kako vjetar obazrivo čisti slanu prašinu između trećićanskih crijepova i solarnih ćelija. I onda zaspati, spavati sve dok se cijeli ovaj košmar ne pretvori u daleku, sve idiličnu uspomenu[40] (Baretić, 2003, s. 91).

Idylli nie odnajdzie bohater już nigdy w swym dawnym świecie. Im bardziej będzie mu się on jawił jako zdegenerowany i pozbawiony wartości moloch, tym bardziej wyspa tracić będzie znaczenie więzienia i przemieniać się w swoisty raj odzyskany. Można się więc pokusić o stwierdzenie, że wyprawa na Drugić zamyka pewien etap w życiu bohatera, oznacza aksjologiczne zerwanie. Bohater uznaje dotychczasową, zastaną organizację życia społeczne-

[39] „Trzeba myśleć o czymś innym, o czymś pięknym. Drugić, powiedzmy… Znowu cywilizacja, jeszcze dwa dni. Poczta, normalny sklep, światła, wrzawa na placu, kościelny dzwon, prom, auta. O matko! Siniša unosi się w łóżku przerażony rozpoznaniem, że teraz nawet taka mroczna dziura jak Drugić, i to w grudniu, znaczy dla niego upragnioną oazę miejską".

[40] „Po tym wszystkim, co przeżył od wyjazdu na tę śmieszną jednodniową wycieczkę na spotkanie cywilizacji, pragnął tylko jednego: przybyć do domu, położyć się do tego mięciutkiego łóżka, patrzeć w sufit i słuchać, jak wiatr uważnie czyści słony kurz między trećiciańskimi dachami i słonecznymi ogniwami. I wtedy zasnąć, spać do momentu, aż się cały ten koszmar przemieni w dalekie, idylliczne wspomnienie".

go (poza wyspą) za ułomną, źle skonstruowaną i wręcz absurdalną. Zdaniem Ireny Pańków, tego typu subiektywne przesłanki są często punktem wyjścia narodzin projektu społeczeństwa doskonałego, i wraz z nimi rozpoczyna się etap przyjęcia nowej perspektywy oglądu świata (Pańków, 1990, s. 42). Mnie optyka ta wydaje się z ducha Rousseau'owska.

3. Trećić (odsłona druga): z więziennego piekła do idylli *Utopii*

Kiedy na początku powieści Siniša zwraca się do Toniny, swojego lokalnego tłumacza i opiekuna zarazem: „Vodi me, Vergilije!" („Prowadź mnie, Wergiliuszu!"), przywołując imię przewodnika z *Boskiej komedii* Dantego, przeczuwamy, że tym kręgiem zaświatów, po którym oprowadzać go będzie mężczyzna, jest piekło więzienia. Wraz z zakończeniem podróży na Drugić i rozczarowaniem, jakiego tam doznaje bohater, staje się jednak oczywiste, że oto wychodzi on z obszaru infernalnego do rzeczywistości zdecydowanie jaśniejszej, sposób postrzegania wyspy przez Sinišę diametralnie się zmieni, przestanie widzieć w niej miejsce własnej kaźni. Transformacji nie ulegnie jednak sama przestrzeń – Trećić, na który przybył wysłannik chorwackiego rządu, konsekwentnie zachowa swoje pierwotne oblicze. Dostrzegalna przemiana dokona się zatem w samym bohaterze, a jej symptomem będzie pewna aura uczuciowa, towarzysząca jego wypowiedziom na temat wyspy i jej mieszkańców, większe zainteresowanie dla uroków przyrody, sentymentalizm analogiczny do tego, który Bronisław Baczko przypisuje Rousseau, kiedy ten podejmuje temat stanu naturalnego[41]. Co znamienne, towarzyszące bohaterowi poczucie trwania w sytuacji kryzysowej zniknie, ustępując niejako miejsca nadziei, otwarciu na niedostrzegalne dotychczas możliwości. „Otok je lijep, zapravo jedva čekam proljeće da ga vidim u punini, u boji, kreten. I ljudi su u principu OK"[42] (Baretić, 2003, s. 105) – wyjawi w swoich zapiskach Siniša Mesnjak, zdradzając tym razem już nie zmęczenie i nerwowość, ale oczekiwanie, wypatrywanie kolejnej wiosny, symbolu nowego. Wypowiedź tę można sytuować w obrębie metaforyki początku, charakterystycznej, jak zauważa historyk idei, dla autora *Wyznań* właśnie. A to nadchodzące, ta odmienna postawa wobec życia, przypomina Rousseau'owskie umiłowanie czaru przyrody, wsi i odludzia, wędrówki śladami barw i zapachów: „Błądzić

[41] „W dziele samego Rousseau bowiem – pisze Bronisław Baczko – hipotezie stanu naturalnego towarzyszy pewna aura uczuciowa, pewien nastrój. Nastrój ten z trudem poddaje się racjonalizacji, dyskursywnej analizie, niemniej jednak spowicie konstrukcji teoretycznych w pewien nastrój, połączenie historiozofii z pisarstwem sentymentalnym – to dla twórczości autora *Wyznań* czynnik niezmiernie doniosły. Nie na próżno mówi się czasem o »strukturze emocjonalnej« dzieła Rousseau". Jednakową można by odnaleźć w relacji bohatera powieści do wyspy odkrywanej niejako po raz drugi (Baczko, 2009, s. 140).

[42] „Wyspa jest piękna, w gruncie rzeczy tylko czekam na wiosnę, żeby ją zobaczyć w pełnej bujności, w kolorze, kretyn. I ludzie w zasadzie są OK".

niedbale po lasach i polach, uszczknąć machinalnie tu i tam to kwiat, to gałązkę, zbierać sobie zioła niemal na los szczęścia, obserwować po tysiąc razy też same rzeczy, a zawsze z tym samym zainteresowaniem" (Rousseau, 2003, s. 499) – roztkliwiał się niegdyś filozof, nie mając świadomości, ilu naśladowców z czasem pozyska. Nie innej atmosfery będzie zaznawał bohater powieści podczas swoich przechadzek po Trećiciu:

> I sad se nakratko zaustavio na tom zavoju, pa izdahnuo sve iz pluća i onda krenuo zatvorenih očiju udisati mirišljavi zrak, duboko, polako, najsporije što može. Učinilo mu se da mu mirisi prilaze odvojeni, razvrstani u nekakvim šarenim crtama, slojevima, kao da su postrojeni u dugu, svaki sa svojom bojom...[43] (Baretić, 2003, s. 202).

Widoczna poprawa nastroju i wzmożona w stosunku do stanu początkowego wrażliwość na szczegóły, zaznaczająca się w przytoczonej relacji z wędrówki Sinišy Mesnjaka, jego lepsze samopoczucie (bohater wyzna w pewnym momencie, że biorytm mu się poprawił, a ciało nawykło do spokojniejszego aniżeli zagrzebski sposób życia), ogólnie wpłyną na postrzeganie Trećicia. Pojawi się w głowie Mesnjaka przekonanie, które towarzyszyło Rousseau podczas pobytu w Pustelni, że oto znalazł się u siebie i spędza swe dni w niezależnym, równym i spokojnym trybie, do którego czuł się zrodzony (Rousseau, 2003, s. 326). Pragnienie pozostania w tym zakątku zwerbalizowane zostanie, choć w formie lekko sarkastycznej, tuż po wzruszającym, jak go odbierze Siniša Mesnjak, konkursie, jaki wyspiarze urządzają w każde święto, śpiewając z pamięci naprzemiennie w dwóch grupach kolędy aż do momentu, kiedy jeden z zespołów nie będzie w stanie odpowiedzieć drugiemu, dając mu tym samym zwycięstwo. Wtedy to bohater odczuje, jak go ogarnia jakaś dziwna słabość: „neki osjećaj da baš ovdje, na ovom usranom staračkom domu od otoka, treba ostati i umrijeti kad za to dođe vrijeme"[44] (Baretić, 2003, s. 101). Marzenie, a może tylko mrzonka, jaką w odniesieniu do Wyspy św. Piotra miał twórca *Wyznań*, zarzekając się, iż chciałby, aby pobyt na niej dano mu jako wiekuiste więzienie, i że tę konieczność przyjąłby z największą radością (Rousseau, 2003, ss. 502–503).

Wpływ francuskiego filozofa zaznacza się jednak nie tylko w charakterystycznej uczuciowości, umiłowaniu prostoty i natury. Russeau'owska wydaje się również geneza organizacji wyspy, którą można by wywieść z *Umowy społecznej* i opisanego w niej ideału społeczności prawno-państwowej. Model, który przedkłada myśliciel, pozostaje bliski konstrukcji klasycznych utopii, w tym koncepcji Thomasa Moore'a, charakteryzuje go więc umiłowanie form

[43] „I teraz na krótko zatrzymał się na tym zakręcie, wydął wszystko z płuc i wtedy ruszył z zamkniętymi oczami wdychać wonne powietrze, głęboko, pomału, najwolniej jak się da… Wydało mu się, że zapachy przybywają osobno, rozdzielone w jakieś kolorowe linie, warstwy, jakby były ułożone w tęczę, każdy ze swoją barwą…" .

[44] „[J]akieś uczucie, że właśnie tutaj, w tym zasranym wysparskim domu starców trzeba zostać i umrzeć, kiedy na to przyjdzie czas".

zamkniętych, wyizolowanych, i populacji samowystarczalnych. Stąd też pewnie predylekcja do lokalizowania krainy szczęśliwości na wyspie, upodobanie, zgodnie z którym Jean-Jacques Rousseau wskazuje Korsykę jako najbardziej korzystną dla realizacji marzenia o wspólnocie idealnej[45]. Nie inaczej uczynił autor *Utopii*, który tak oto charakteryzuje położenie i walory swojej wyspy:

> Kształt całej wyspy przypomina ćwiartkę księżyca na nowiu, którego łuk wynosi pięćset tysięcy kroków, rogi zaś tego księżyca oddalone są od siebie około jedenastu tysięcy kroków. Ten wielki jakby basen wypełnia woda morska, lecz ponieważ otaczające go półkolem wybrzeże stanowi dobrą osłonę od wiatrów, przeto te masy wód robią wrażenie raczej spokojnego jeziora niż rozhukanego morza (Moore, 1993, s. 59).

W przedstawionym opisie zwraca uwagę zamknięcie wejścia na wyspę poprzez usytuowanie u jej podnóża zatoki, która otacza morskie wody, nadając im postać jeziora. Mamy zatem do czynienia z zabiegiem analogicznym do tego, jakim posłużył się Renato Baretić, oddając specyfikę położenia Trećicia. Akcentowana już tutaj zamkniętość wyspy, na której rzecz się dzieje, postrzegana początkowo przez pryzmat niezadowalającej, jak on sam mniemał, sytuacji bohatera i jego równie negatywnych emocji wobec miejsca, jako zagrożenie dla jego wolności, odgrywa jdnak nieco inną rolę. „Gdy wyspa pełni funkcję przestrzeni dobrej i szczęśliwej – zauważa Marzena Chrobak – zamknięcie staje się koniecznością, środkiem obronnym przed obcymi – potencjalnymi destruktorami"[46]. Naturalne obwarowanie przylądka nie nawiązuje zatem do schematów konstrukcji przestrzeni dyscyplinarnej, przestrzeni wykluczenia, ale wręcz przeciwnie – jest granicą oddzielającą zepsutą zachodnią, chorwacką, zagrzebską, drugiciańską cywilizację od czystej, żyjącej według własnych naturalnych zasad społeczności Trećicia. Wygląd wyspy i chroniąca dostępu do niej zatoka to jednak nie wszystkie elementy, które chorwacki pisarz zaadoptował w kreacji swojej idealnej przestrzeni. Wśród rozwiązań przejętych mniej lub bardziej świadomie[47] od ojca sławetnej *Utopii*, wskazać by można

[45] „Istnieje jeszcze w Europie – pisze Jean-Jacques Rousseau w *Umowie społecznej* w rozdziale X, kontynuującym tematykę ludu idealnego państwa – kraj zdolny do prawodawstwa: jest nim wyspa Korsyka" (Rousseau, 1966, s. 62).

[46] Chorwacka pisarka i badaczka literatury Irena Lukšić w artykule o znaczącym tytule *Provincija kao utopija* (skojarzenie prowincji z *locus amoenus* wynika, jak wskazuje literaturoznawczyni, ze znaczenia słów *prowincja* (*provincija*) i *krawędź* (*rub*) w różnych językach i z ich pochodzenia od terminów oznaczających m.in. 'korzystanie z czegoś', 'rozkoszowanie się czymś', 'zabawianie się'; skojarzenie to, jak się wydaje, bliskie jest powieściowej koncepcji przestrzeni zepsutego Zagrzebia-centrum i sielskiego Trećicia-prowincji), podobnie jak Marzena Chrobak zaznacza konieczność zamknięcia przestrzeni utopii i chronienia jej od destruktywnego wpływu współczesnej cywilizacji. Akcentuje ona również istnienie szczególnego języka prowincji, mowy, która chroni ją od niekanonizowanej okolicy (Lukšić, 2008; Chrobak, 2007, s. 73).

[47] Chorwacką wersją wyspy Utopii nazywa Trećić m.in. Ljubica Anđelković w recenzji książki Renata Bareticia, zatytułowanej *1001. otok*. Sam autor, jak wynika z wypowiedzi, które dają się słyszeć w chorwackich mediach, nie bardzo odnajduje swój zamysł w interesujących, jak twierdzi, ale dalekich mu i niekiedy zadziwiających interpretacjach książki. Jego zamiarem, jak zazna-

jeszcze organizację miast skoncentrowanych wokół głównych ulic, wzdłuż których usytuowane są dwa lub trzy rzędy identycznych domów (u Bareticia po każdej ze stron mieści się ich trzydzieści) oraz przylegające do nich z tyłu ogrody (wersja Moore'a), które chorwacki autor przemieszcza na okalające mieścinę wzgórza porośnięte logicznie i starannie rozmieszczoną, jak zauważa Tonino, oraz troskliwie pielęgnowaną makią. Ten schludny i uporządkowany obrazek dopełnia na Trećiciu widok solarnych, a więc także ekologicznych, dachów, które wydają się interesującą innowacją Bareticia w stosunku do oryginału, gdzie dachy: „pokryte są jakimś niezniszczalnym materiałem, który nic nie kosztuje, a posiada tę właściwość, że nie zapala się i jest bardziej odporny na wpływy atmosferyczne niż ołów" (Moore, 1993, s. 65). Rozsądek, pragmatyzm i ład nade wszystko, oto zasady, jakim podlega opisywana rzeczywistość, przy czym ten ostatni – ład, ma naturalny charakter, nie jest na pewno wynikiem przemocy narzucanej przez aparat państwowy.

Zewnętrzne aspekty idealnej krainy nie mogą jednak stanowić o jej doskonałości. Tej należałoby się doszukiwać raczej w sferze relacji międzyludzkich. Zdaniem autora *Umowy społecznej* lokalna ludność nie powinna być liczna, perfekcyjne może być tylko państwo małe, w którym obywatele nigdy nie są dla siebie cudzoziemcami. Rousseau marzy więc o kraju, „gdzie by wszyscy się znali [...] i gdzie by ów miły sercu nawyk stałego widywania się i spotykania uczynił z miłości ojczyzny ukochanie współobywateli raczej niż ziemi" (Baczko, 2009, s. 309). Moore również nalega, aby społeczność była niewielka (w *Utopii* każde miasto miało mieścić w sobie nie więcej niż sześć tysięcy rodzin i od dziesięciu do szesnastu dorosłych członków w każdej z nich), w związku z czym przewidywał możliwość wysiedlenia części mieszkańców, gdyby ich liczba nadto wzrosła (Moore, 1993, ss. 73–74). Mała wspólnota, równomiernie rozsiana, zamieszkująca teren bez wyodrębnionej stolicy, co, zdaniem twórcy *Emila*, miało być gwarantem niewykształcenia się w państewku stosunków wielkomiejskich z typową dla nich więzią opartą na prywatnych interesach, bez większych zróżnicowań w jej obrębie, także w sferze ekonomicznej, to bez wątpienia realia wyspy, na którą trafia Siniša. Wszyscy jej mieszkańcy, jak zauważa przybysz, się znają, są też w podobnym wieku – na Trećiciu nie ma osób poniżej sześćdziesiątego piątego roku życia poza jedną nielegalnie przebywającą tam Bośniaczką. Cała społeczność zgodnie użytkuje podobne domy, w ramach rozrywki wspólnie korzysta z baru osiemdziesięcioletniego Barziego i nie mniej bezkonfliktowo zaopatruje się

---

cza, było co najwyżej „napisać jedną piękną opowieść", którą lekko się czyta, którą można się rozkoszować i po której lekturze człowiek czuje się dobrze, a miejscem jej akcji uczynił wyspę tylko dlatego, że chcąc pokazać człowieka wyrzuconego poza krąg społeczeństwa, uznał ją za najbardziej praktyczną z lokalizacji. W moim odczuciu nie zmienia to jednak faktu, że zarówno sam autor, jak i jego odbiorcy przynależą do pewnej wspólnoty interpretacyjnej, jaka porusza się w obrębie określonej grupy „tekstów założycielskich", których treści, czasami nieświadomie, innymi razy celowo, są poddawane reaktualizacji. Doszukiwanie się w utworze Renata Bareticia sensów i odniesień, w które on sam, jak obstaje, nie próbował „ubrać" tekstu, nie jest zatem zabiegiem niedorzecznym (Anđelković, 2004, Baretić, 2004).

w niezbędne produkty codziennego użytku u włoskich mafiosów, którzy za cichym przyzwoleniem miejscowej policji dowożą je raz w tygodniu. Potrzeby jej członków są, jak sobie tego życzył Rousseau – umiarkowane, ograniczone i niezróżnicowane, co więcej, pod względem ekonomicznym pozostają wyspiarze całkowicie niezależni od innych państw (także Chorwacji), choć w tym fakcie można by się raczej dopatrzyć elementów satyrycznych, gdyby wziąć pod uwagę nielegalny handel, jaki kwitnie na wyspie.

Zasadniczym jednak walorem państwa małego, o czym jeszcze nie było mowy, a na co uwrażliwia uważny czytelnik Rousseau, Bronisław Baczko, są względy polityczne. Precyzyjniej rzecz ujmując, chodziłoby o niemożność usamodzielnienia się władzy wykonawczej, czyli jej wyalienowania w stosunku do ogółu obywateli. Niewielki organizm polityczny sprzyjać ma praktykowaniu demokracji bezpośredniej, w której suwerenny lud sam sprawuje władzę przez instytucję „zgromadzenia na placu", a więc publiczną przestrzeń będącą spadkiem, jak wskazuje Hannah Arendt, jeszcze po starożytnej Grecji, gdzie wyzwolony z życiowych konieczności człowiek w towarzystwie swoich współobywateli po raz pierwszy doświadczył wolności w zorganizowanym politycznie świecie, do którego wkroczył własnym słowem i czynem (Arendt, 1994, s. 181).

Wydaje się, że ludność Trećicia, połączona jednością pochodzenia, doświadczeń (niemal wszyscy jej mieszkańcy w młodości pracowali w Australii u Bonina Smeraldicia) i interesów, populacja, która nie dźwigała jeszcze prawdziwego jarzma ustaw, pozostająca względem siebie w kontaktach osobistych opartych na więzi emocjonalnej, niezależna od innych ludów, ani bogata, ani biedna, powinna być idealnym obiektem ustawodawstwa[48]. Usiłowania Siniši Mesnjaka, który na wyspie próbuje wprowadzić państwowy chorwacki system polityczny, zagwarantować uczestnictwo jej przedstawicieli w obradach lokalnych władz, pokazują jednak, że tak nie jest, a główny bohater powieści nie ma szans, aby aspirować do roli potężnego ustawodawcy, akuszera wielkiego aktu, „w którym z poczwarki »prywatnego człowieka« rodzi się »obywatel«" (Baczko, 2009, s. 298). Uniemożliwiają mu to sami Trećicianie, dobitnie ukazując władzę jako zdolność zależną od tych, nad którymi się ją sprawuje, tak jak ją rozumieli Hannah Arendt i Talcott Parsons, i jak to zaznacza w swojej książce *Filozofie władzy* Barry Hindess (Hindess,

---

[48] Jean-Jacques Rousseau w *Umowie społecznej* tak oto charakteryzuje lud, w którym najłatwiej zaprowadzić porządek prawny: „Jakiż więc lud nadaje się do prawodawstwa? Ten, który już jest połączony pewną jednością pochodzenia, interesu lub układu, ale nie dźwigał jeszcze prawdziwego jarzma ustawy; ten, który nie ma silnie zakorzenionych zwyczajów ani przesądów, który nie obawia się raptownego najazdu; który nie wdając się w spory swych sąsiadów, może każdemu z nich stawić opór albo uzyskać pomoc jednego dla odparcia drugiego; ten, w którym wszyscy mogą znać każdego członka i gdzie nie ma potrzeby obciążać człowieka brzemieniem przekraczającym siły ludzkie; ten, który może obejść się bez innych ludów i bez którego one mogą się obejść; ten, który nie jest ani zbyt bogaty, ani zbyt biedny i sam sobie może wystarczyć; ten wreszcie, który łączy stałość dawnego ludu z pojętnością nowego". Szereg właściwości, które wskazuje filozof, odnosi się, jak zaznaczono, do ludności powieściowej wyspy (Rousseau, 1966, s. 61).

1999, ss. 35–36). Ustawicznie bojkotując aranżowane przez Mesnjaka spotkania i inne przedsięwzięcia, jak choćby zakładanie miejscowych partii, doprowadzają go niejednokrotnie do skrajnej złości, której wyrazem staną się słowa: „Svi ste vi luđaci – dodao je povjerenik tiše. – I ti, skupa sa svima. Šta vi to radite ovdje? Šta mislite napraviti? Utopiju neku, Arkadiju, koji kurac?“[49] (Baretić, 2003, s. 45). Niemniej żadna maska, jaką nałoży Mesnjak, żadne familiarne wręcz wybuchy gniewu ani groźby czy usilne racjonalne przekonywania wysłannika, że formalne ustanowienie lokalnych władz nic nie musi zmieniać w egzystencji wyspy[50], nie wpłyną na postawę jej mieszkańców, którzy niezmiennie będą zaznaczać, po pierwsze, nieistnienie realnych potrzeb, które udział we władzach mógłby zaspokoić, i, po drugie – przekonanie, że polityka co najwyżej ma moc skłócania jednostek, sytuując się tym samym po stronie ludzi rozczarowanych społeczno-polityczną rzeczywistością oraz wyrażając żal i gorycz z powodu rozdźwięku między projektowanym ideałem a realnym stanem rzeczy.

Niezależnie więc od słów samego autora, który utrzymuje, że nie próbował dokonać krytyki modernistycznej bezdusznej cywilizacji miejskiej ani chorwackiego podwórka czy ogólniej – globalizacji jako ostatniego stadium kapitalizmu[51], książka Renata Bareticia jest nieprzychylną oceną tych wszystkich zjawisk, jak i samej polityki. Polityki w jej wersji zwulgaryzowanej, dalekiej od greckich źródeł, które ją sytuowały w bezpośrednim kontakcie z pojęciem wolności, ba, czyniły pierwszym obszarem jej realizacji. Polityki, którą utożsamia się z koniecznością – tak jak ją przecież przedstawia Mesnjak mieszkańcom wyspy, kiedy ich przekonuje, że jak wszyscy obywatele Republiki Chorwacji podlegają prawu o lokalnym samorządzie (Baretić, 2003, s. 50). Tymczasem Hannah Arendt w książce *Polityka jako obietnica* uwrażliwia: „Konieczność – czy to w sensie nieodpartych potrzeb natury ludzkiej, jak głód czy miłość, czy w sensie niezbędnych instytucji ludzkiego życia wspólnotowego – jest właśnie tym, czym nie jest polityka. W istocie rozpoczyna się ona tam, gdzie kończy się sfera materialnych konieczności i nagiej siły” (Arendt, 2005, s. 148). Politykę skoncentrowaną wokół wolności, która wyklucza wszelką konieczność, rozumianej więc w ujęciu negatywnym jako stan, w którym nie jest się ani rządzonym, ani rządzącym, zaś w ujęciu pozytywnym – jako przestrzeń tworzoną przez równe sobie jednostki, odnajduję na powieściowej wyspie. Co więcej, fakt zaistnienia jej można odczytać nie tylko jako powrót do wzniosłego ideału, do opisu społeczeństwa w języku przypominającym Platońską teologię (a więc w języku, który ujmuje je jako organizm w katego-

[49] „Wszyscy jesteście szaleńcami – dodał pełnomocnik ciszej. – I ty, razem ze wszystkimi. Co wy robicie tutaj? Co chcecie urządzić? Utopię jakąś, Arkadię, do chuja?”

[50] Postrzeganie polityki jako swego rodzaju gry aktorskiej propagował, jak zauważa David Runciman, Thomas Hobbes. Uznając, że nieodłącznym elementem pracy polityka jest nakładanie maski, odrzucał on zasadność kojarzenia jej z hipokryzją (Runciman, 2008, ss. 41–44).

[51] Zob. zapis wywiadu przeprowadzonego z pisarzem i wyemitowanego 17 czerwca 2004 roku w programie „Kulturni intervju”: http://www.dnevnikulturni.info/intervjui/knjizevnost/31/renato_baretic/.html.

riach zdrowia i choroby, porzuconym, jak zauważa Charles Taylor, w nowszych czasach (Taylor, 2010, s. 109)), ale również, poprzez samo jego przywołanie, jako krytykę stanu zniewolenia zastanego poza odmalowaną utopią, postulat powrotu do korzeni, zaznaczenie nieprzystawalności przemocy i polityki, w końcu próbę rehabilitacji samego pojęcia i zjawisk z nim związanych.

Być może jest to także niezgoda na nowy, wprawdzie bardziej stabilny, bo opierający się na poszanowaniu widocznych, materialnych dóbr, a nie na przykład cnoty czy mądrości, porządek inżynierskiego projektu, w którym „handel i działalność ekonomiczna są drogą do osiągnięcia pokoju i uporządkowanego życia" (Taylor, 2010, s. 105), jak pisze na temat tych „spokojnych namiętności" Charles Taylor w *Nowych imaginariach społecznych*. Dowodów na poparcie tej tezy, przejawów degradacji świata produktów, interesów i usług w omawianej powieści można wskazać przynajmniej kilka. Pierwszy z nich, swego rodzaju zapowiedź innego aniżeli konsumpcyjne podejścia do rzeczywistości, odnajduję w opisie podróży, jaką główny bohater odbywa na wyspę, w sytuacji, kiedy przekonuje się on, że nowy, kupiony tuż przed wyprawą za horrendalną kwotę telefon komórkowy okazuje się bezwartościowy na wyspie pozostającej poza zasięgiem sieci komórkowych. Na kolejne przejawy negatywnego wartościowania wytworów cywilizacji nie przyjdzie długo czekać. Pokorę i dystans do tych dóbr uzyska bohater przy zakupie sprzętu telewizyjnego, który będzie mu dostarczany w częściach przez wiele tygodni, co, z jednej strony, nauczy go żyć ze świadomością braku, z drugiej – odkryć przy okazji w Selimie Ferhatoviciu, który zaoferuje mu spędzanie wspólnych wieczorów filmowych, dobrego kompana. Skrajnym przypadkiem odrzucenia rzeczywistości pieniądza i gospodarczego dobrobytu, odwrotu od kultury i cywilizacji, entuzjazmu dla Rousseau'owskiego stylu życia okaże się jednak Domagoj Brkljačić, profesor matematyki, dawny parlamentarzysta w chorwackim Saborze, który przed Mesnjakiem pełnił funkcję pełnomocnika chorwackiego rządu na Trećiciu, i który potajemnie został na wyspie, zamieszkawszy w latarni morskiej, gdzie latami prowadzi swoje badania, nie otrzymując żadnych świadczeń od państwa i żyjąc skromnie z tego, co mu dostarcza przyjaciel Tonina. Nie inaczej w końcu postępuje jego następca, Siniša Mesnjak, który otrzymawszy od premiera propozycję rychłego powrotu do Zagrzebia, ustawia kierunek statku na Trećić.

W tym kontekście należałoby zastanowić się nad tym, czy istnieje jeszcze szansa na opuszczenie świata pozorów i alienacji, zapytać za Bronisławem Baczko: „Czy możliwy jest »powrót«"?, który Renato Baretić proponuje jako środek zaradczy na sytuację trwania w więzieniu cywilizacyjnych „dobrodziejstw". Autor pracy na temat Rousseau, który w tytule jednego z rozdziałów swojej książki stawia takie właśnie pytanie, pisze: „Nie wraca się do »stanu natury«, tak jak nie wraca się do własnego dzieciństwa, którego szczęśliwość docenić i uświadomić sobie można tylko retrospektywnie, tylko wówczas, gdy się zeń wyszło na zawsze, z perspektywy doświadczeń i goryczy wieku dojrzałego" (Baczko, 2009, s. 144). Historyk idei nie pozostawia jednak czy-

telnika z tą pesymistyczną konstatacją, ale za Rousseau wskazuje remedium w nauce i sztuce, w polityce, czyli na tych obszarach ludzkiej działalności, które doprowadziły jednostkę do stanu deprawacji, ale jednocześnie, dały jej pewne wzory, ideały ładu indywidualnego i społecznego, mogące przyczyniać się do polepszania rzeczywistości. Uderzająco bliska tej koncepcji, w której sztuka i polityka zostają ustawione obok siebie, jest wymowa artykułu Jana Hudzika, próbującego dociec wzajemnych relacji obu wymienionych sfer aktywności człowieka. Inspirowany społeczną myślą Agnes Heller, podkreślającej w kontekście polityki istotność działań nie tylko instrumentalno-administracyjnych, nastawionych na rozwiązywanie problemów, ale również tych polegających na „podejmowaniu inicjatywy" i niepozbawionych swojego wewnętrznego znaczenia także bez osiągnięcia przedsięwziętego zamiaru, zauważa na tej płaszczyźnie podobieństwo praktyk politycznych i artystycznych:

> […] polityka jest dziedziną – pisze Jan Hudzik – w której, żeby zachowywać się racjonalnie, wcale nie trzeba koniecznie osiągać swoich celów. Czasem wystarczy zadowolić się tylko samą dyskusją, językową artykulacją spornych spraw, w której nad funkcją referencyjną dominują inne funkcje, szczególnie te, które językoznawcy nazywają poetycką i fatyczną. Język tego typu dyskusji nie tyle zwrócony jest na świat (choć także na niego), ile sam na siebie tudzież na podtrzymywanie otwartych kanałów komunikacyjnych. Mówimy po to, by upublicznić dany problem, zabrać głos w toczącej się debacie lub zainicjować dyskurs, na nowo spojrzeć dzięki niemu na scenę polityczną, na nowo ją zdefiniować, przy okazji także samych siebie, może przygotować lub zmobilizować ją do przyszłych działań w zakresie tworzenia prawa. Rozpoznanie dobra wspólnego z tego punktu widzenia ma formę nigdy niekończącej się opowieści, rozbijającej każdorazowo wszelkie napotkane na swojej drodze reguły poprawności politycznej, które próbują kanonizować, czyli substancjalizować politykę, a tym samym ubezwłasnowolniać ludzi (Hudzik, 2010, ss. 31–32).

Powrót na wyspę Utopię, do natury, o co upominali się Jean-Jacques Rousseau, a za nim Bronisław Baczko, a który zdaje się również postulować powieść Renata Bareticia, jest więc możliwy, choć nie w wymiarze rzeczywistym. Jest co najwyżej, jak fikcyjna podróż na Trećić, do pomyślenia, zaprojektowania, przedyskutowania, ma więc charakter czysto narracyjny. Dokonuje się w estetyce – m.in. w poezji i prozie oraz w „romantycznej" odmianie dyskursu politycznego, mającej swe źródła, jak chciał Karl Popper, „w zatruciu snami o pięknym świecie"[52]. Ten ostatni, lepszy i bardziej racjonalny niż

[52] „Estetyzm i radykalizm prowadzą w sposób nieunikniony do wyrzucenia za burtę rozumu i zastąpienia go beznadziejną nadzieją na cud polityczny. Ta irracjonalna postawa, mająca swe źródło w zatruciu snami o pięknym świecie, jest postawą, którą nazywam Romantyzmem. Może ona szukać swego świata idealnego w przeszłości lub przyszłości; może postulować powrót do natury lub »drogę do świata miłości i piękna«. Ale w każdym wypadku apeluje ona raczej do naszych uczuć niż do naszego rozumu. Nawet najlepsze chęci uczynienia nieba z ziemi prowadzą w rezultacie do uczynienia z niej piekła, jakie jeden człowiek przygotowuje dla innych" (Popper, 1987, s. 120).

obecny, wolny od wszystkich jego niedociągnięć, jest nam, jak wykazuje Jan Hudzik, potrzebny choćby tylko w postaci niedosięgłego ideału. Ten bez wątpienia ofiarowuje czytelnikowi autor powieści *Osmi povjerenik*.

4. Utopia jako pułapka

Nie ma wątpliwości, że książka Renata Bareticia jest utopią, gatunkiem, którego postać archetypowa oraz charakterystyczna dlań konwencja myślenia pochodzi od samego Platona. Przemawia za tym szereg elementów świata przedstawionego, poczynając od jego podziału na kształtowany według modelu empirii oraz fantastyczny[53]. Znana bohaterowi zagrzebska rzeczywistość, nosząca znamiona wielkomiejskości z charakterystycznymi dla niej przepychankami u szczytu władzy, skonfliktowanym społeczeństwem, które kieruje się realizacją własnych partykularnych celów, nie przebierając w środkach, z trywialnymi i interesownymi związkami, postawiona zostaje obok małej społeczności Trećician, niekiedy ukazywanej z ironią, aczkolwiek również z sympatią, ludzkiej przede wszystkim, funkcjonującwj w oparciu o inne zasady, których najbardziej dobitnym wcieleniem jest Tonino, „Matka Teresa wyspy", jak go określa bohater. Główny wątek powieści oparty jest, jak w tradycyjnych utopiach, na poznawaniu przez postać przybyłą z zewnątrz, ze „skażonego" świata, rozwiązań krainy doskonałej. Rzeczywiście, Siniša Mesnjak zaznajamia się z geografią, demografią i urbanistyką zakątka, społecznym podziałem i organizacją pracy, z socjologią dnia codziennego mieszkańców, w końcu – z systemem moralnym, religią, obyczajami, jakie panują na wyspie, na którą został zesłany (podróż bohatera na odległy Trećić, a zatem motyw jego „przerzutu" do lepszej rzeczywistości, wpisuje się również w stały repertuar utopijnych chwytów), dziwiąc się niekiedy ich wyższości nad znanymi mu wcześniej, racjonalności i niezwykle sprawnemu działaniu, jak choćby w kwestii rozdziału paliwa, które mieszkańcy otrzymują zgodnie z wyznaczoną kolejnością co jakiś czas, nie buntując się z powodu jego niedoboru. Niezbyt bogata w wydarzenia akcja książki[54], relacjonowana przez trzecioosobowego wszechwiedzącego narratora (niekiedy, zwłaszcza w partiach, które prezentują zapiski bohatera, z elementami narracji personalnej), odpowiada założonemu modelowi literatury przygodowej: wraz z Sinišą poznaje czytelnik kolejnych mieszkańców wyspy, a dzięki temu jej historię i sekrety

[53] Cechy charakterystyczne dla gatunku utopii, dzieląc je na podstawowe i inwariantne, wskazuje m.in. D. Wojtczak w książce *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie* (Wojtczak, 1994, ss. 54–55). Pełniejszy przegląd poglądów różnych badaczy na temat norm gatunkowych utopii wraz z szerokim komentarzem autorskim i oryginalną propozycją włączenia do zestawu jej cech takiego światopoglądu religijnego, który zbliżony jest do gnostyckiego, daje w swojej książce Andrzej Juszczyk (Juszczyk, 2014, s. 17–90).

[54] Andrzej Juszczyk zwraca uwagę na to, że w większości utopii rama fabularna stanowi pretekst do prezentacji statycznego obrazu świata i podporządkowana jest afabularnej interpretacji świata (Juszczyk, 2014, s. 23).

(jak choćby informację o nielegalnym pobycie na Trećiciu dwójki Bośniaków, którzy parają się pracą m.in. w przemyśle pornograficznym, pozostając przy tym istotami o bardzo przyjaznym usposobieniu i nijak nie przypominając dawnych, zmanierowanych zagrzebskich znajomych bohatera, czy historię o Tristanie i Izoldzie, fokach, które codziennie przynoszą latarnikowi po jednej rybie). Tematyka utworu, w ramach której prezentuje się idealne państwo, zasadza się w tej samej przynajmniej mierze na krytyce tego, z jakiego przybył bohater, chociaż dokonuje się jej nie bezpośrednio w poszczególnych passusach tekstu, ale na przestrzeni całej książki poprzez zestawienie kontrastowych obrazów obu światów i wyposażenie ich w określoną aurę uczuciową. Trećić staje się miejscem, gdzie bohaterowi, jak już zauważono, biorytm wraca do normy, ustaje potrzeba wspomagania się kawą i dodatkowymi witaminami, udaje mu się zawiązać prawdziwe przyjaźnie – przede wszystkim z Toniną, w dalszej kolejności z Selimem oraz Zehrą, i gdzie przejawy bezinteresownej pomocy są na porządku dziennym (Tonino pielęgnuje starego ojca, zaopatruje w żywność i potrzebne do życia środki latarnika, z czasem staje się też oddanym opiekunem Sinišy). Zagrzeb zaś funkcjonuje jako wspomnienie politycznej porażki, miejsce zepsucia i deprawacji, które z czasem w ogóle przestanie zajmować myśli bohatera.

Bareticiowska narracja, sytuująca się w sferze gatunkowej blisko wzorca Thomasa Moore'a, wzorca, który, jak dowodzi na przykład Izabella Zatorska, wyznacza szlak zabawy i ironii oraz nade wszystko podlega zasadom mediacji paradoksalnej, zasadza się na tej samej co on dynamice, którą oddaje porzekadło „im gorzej, tym lepiej" (Zatorska, 2007, s. 83). To, co początkowo wydaje się karą, wykluczeniem ze społeczeństwa, więzieniem, złem po prostu, ostatecznie jawi się jako dobro – bohater przywyka do innego, wolniejszego trybu życia, znajduje prawdziwe relacje, przyjaźń, bezinteresownie przejmuje po śmierci Toniny jego obowiązki, troszczy się o starego ojca zmarłego i szalonego matematyka, zamieszkującego latarnię. Trećiciańska rzeczywistość mu służy, dzięki czemu dochodzi do pewnych przewartościowań, jakie zachodzą w bohaterze, oraz do przebudowania jego osobowości, od przybycia na wyspę i poznania jej realiów nastawionej na „wyższe cele". Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że zesłanie w tym przypadku ocala, więzienie przemienia się w Arkadię, którą bohater wielokrotnie nieco ironicznie przywołuje z nazwy, aby ostatecznie ją odnaleźć.

Ratunek przed rzeczywistością pustynną i więzienną ma jednak, jak to zostało zaznaczone, charakter dyskursywny, wyobrażeniowy i ukazuje autora powieści jako osobę o szczególnym typie percepcji, polegającym, jak zauważa Urszula Kowalczuk w odniesieniu do Stanisława Brzozowskiego, „na destabilizacji i przemieszaniu porządku wiary i ratio" (Kowalczuk, 2007, s. 97), w której to sytuacji ta pierwsza uzyskuje status wiedzy pewnej. Trwanie w takim stanie to, zdaniem badaczki, nie tyle nawet alternatywa dla życia, ile jego unieważnienie, przejaw głębokiego kryzysu doświadczenia, tym bardziej dotkliwy, jeżeli wyrasta z „nieprzeżycia", co obnaża go jako absurdalny

eksperyment z bytowaniem. „Problematyczność utopii polegałaby więc nie tyle na realizowalności, bądź nie, pożądanych ideałów, ile na jej wpływie na jakość ludzkiego istnienia, jego autentyczność bądź pozorność" (Kowalczuk, 2007, s. 98). Wycieczki na sielską wyspę i pozostawanie w jej obrębie skazywałyby zatem jednostkę na egzystencję upływającą pod znakiem tej drugiej, na udawanie, symulację, na ucieczkę z pustyni współczesności do więzienia iluzji, powielającego zastane schematy, hołubiącego wcześniejsze rozwiązania i aksjologię, podtrzymującego zrodzony niegdyś stereotyp literacki, za którego zasłoną próbuje się ukryć rozczarowanie i przegnać pustkę.

* * *

W rozważaniach zamykających część pierwszą tej pracy, poświęconą wyobrażeniom wyspy jako pustyni, sygnalizowano, że omawiane narracje, które przybliżają takie jej oblicze, wpisują się w schemat myślowy charakterystyczny dla odczarowanej i pozbawionej spójnego horyzontu aksjologicznego nowoczesności czy ponowoczesności (mam poczucie, że te niejako współistnieją), który zaproponował niegdyś Karl Mannheim. Kończąc refleksję nad przedstawieniami wyspy widzianej przez pryzmat więzienia, ponownie pragnę odwołać się do tej koncepcji. Nie pozostawia wątpliwości fakt, że obaj autorzy – Slobodan Novak i Renato Baretić – przemawiają z analogicznej, jak wspomniani wcześniej pisarze, pozycji, ukazując „kanibalizm" czasów im współczesnych. I ponownie, o ile jeden z nich zanurza się w tak widzianym świecie, godząc się przyjąć zasady jego funkcjonowania (taki schemat realizuje powieść *Mirisi, zlato i tamjan*), o tyle drugi skłonny jest z nim walczyć (tej prawidłowości podlega *Osmi povjerenik*). Jest więc Slobodan Novak (podobnie jak Petar Šegedin) spadkobiercą duchowej atmosfery swojej epoki, podążającym drogą, którą niejako wyznacza pojęcie ideologii, a zatem naznaczoną niechęcią do rzeczywistej oceny sytuacji, drogą, na której przyzwolenie na nieświadomość, niedopowiedzenie, a w związku z tym na niechęć do działania prowadzi do względnej stabilizacji, choć ta upływa w swoistym „domu niewoli". Inne wydają się jednak w odniesieniu do obu powieściowych postaci przesłanki trwania w fałszywej skądinąd świadomości. Bohater powieści *Mrtvo more* wydaje się przekonany, że jego wyobrażenie rzeczywistości, pustynia, którą wokół widzi, to realność, że tak po prostu jest, aksjomatyka jego społecznie określonego myślenia umiejscowiona jest tak, że rozbieżność pomiędzy tym, co wymyślił, a tym, w czym realnie trwa, pozostaje niewidoczna. Z kolei Mały z powieści Slobodana Novaka zdradza objawy zanurzenia w świadomości ideologicznej typu *cant*, czyli takiej, jak pisze węgierski socjolog, w której istnieje możliwość odkrycia rozdźwięku między własnymi ideami a działaniem, ale jednostka nie czyni tego powodowana instynktem życia (Mannheim, 2008, s. 232). Bohater godzi się na swój los, ale jednocześnie trwa w poczuciu bycia zniewolonym, w przekonaniu, że teoretycznie istnieje inny świat (Nauczyciel z powieści Petra Šegedina takiej perspektywy nie

ma, dlatego też jego rzeczywistość ma charakter pustyni, która rozlewa się na całą ziemię). Powieść Slobodana Novaka wprowadza więc na karty chorwackiej literatury bohatera nowoczesnego i taką też przestrzeń. Wyspa jawi się tu jako miejsce odrzutków, Baumanowskich „ludzi na przemiał", ale jednocześnie jako kolejne wcielenie Benthamowskiego Panoptykonu. Zamknięcie, które niegdyś chroniło dostępu do raju, przybiera najbardziej wulgarną funkcję – separuje, staje się symbolem więzienia.

Powieść Renata Bareticia z kolei można by interpretować jako utopię liberalno-humanitarną, wyrastającą z potrzeby walki przeciwko stanowi istniejącemu, z poczucia wyobcowania, jakie w Zagrzebiu, molochu XXI wieku, obciążonym wszelkimi przypadłościami ponowoczesnego centrum rozrywki, odczuwa bohater. W książce „złej" rzeczywistości przeciwstawiona zostaje wizja sielskiej krainy: wyspy usytuowanej na obrzeżach chorwackiego państwa. Problematyczne jednak pozostaje to, że rajskość realizowana jest w świecie fikcji literackiej, w sferze imaginacji i pozoru, iż funkcjonuje zaledwie jako „miernik", którym ocenia się niezadowalającą rzeczywistość.

CZĘŚĆ TRZECIA

WYSPA-TEATR ŚWIATA

I. Ranka Marinkovicia teatr absurdu

„Styl jest absolutnym sposobem widzenia rzeczy w ich istocie, to sposób, aby odnaleźć życie, jego przejmujący sens i tajemnicę, która objawia się niezależnie od sentymentalnych wynurzeń, intelektualnych akrobacji i estetyzujących ambicji" (Magris, 2009, s. 21). Tak oto komplementuje Flaubertowską *Szkołę uczuć* Claudio Magris, widząc w tekście francuskiego pisarza realizację jego marzeń o książce „o niczym", opierającej się wyłącznie na wewnętrznej sile stylu. To, w czym autor *Dunaju* dostrzega geniusz twórczości francuskiego klasyka, jest też bez wątpienia właściwością chorwackiego pisarza Ranka Marinkovicia, autora m.in. powieści *Never more*, wydanej w roku 1993 jako jego ostatnie dzieło[1]. Ostatnie i, jak twierdzi Dubravko Jelčić, w pewnym sensie naj-

[1] Ranko Marinković, chorwacki prozaik i dramaturg (Vis, 1913 – Zagrzeb, 2001). Szkołę podstawową ukończył w rodzinnej miejscowości, liceum – w Splicie i Zagrzebiu. W stolicy Chorwacji ukończył również studia na Wydziale Filozoficznym. W okupowanym Splicie został złapany i internowany do obozu Ferramonti di Tarsia, w regionie Kalabria. Po upadku Włoch w 1943 roku przeniósł się do Bari, a następnie na półwysep Synaj w Egipcie, gdzie od lata 1944 roku do początku 1946 roku przebywali ewakuowani mieszkańcy wysp dalmatyńskich, Przymorza i Zagórza. Po wojnie pracował w Ministerstwie Oświaty Narodowej Republiki Chorwacji (Ministarstvo prosvjete NRH), w Towarzystwie Wydawniczym Chorwacji (Nakladni zavod Hrvatske), a od 1946 roku do 1950 roku był dyrektorem w zagrzebskim Teatrze Narodowym (HNK). W 1951 roku został profesorem w zagrzebskiej Akademii dramatycznej (Akademija za kazališnu umjetnost), gdzie pracował do emerytury. Był członkiem Chorwackiej Akademii Nauki i Sztuki (HAZU) od 1983 roku oraz członkiem Towarzystwa Chorwackich Literatów (Društvo hrvatskih književnika) od 1948 roku. Jego dorobek literacki obejmuje poezję, literacką i teatralną krytykę, dramaty, eseje, opowiadania i powieści. Wśród jego prac znajdują się: *Albatros* (1939), *Proze* (1948), *Ni braća ni rođaci* (1949), *Oko Božje* (1949), *Pod balkonima* (1953), *Ruke* (1953), *Glorija* (1955), *Poniženje Sokrata* (1959), *Kiklop* (1965), *Politeia* (1977), *Zajednička kupka* (1980), *Pustinja* (1982), *Nevesele oči klauna* (1986), *Never more* (1993). Spuścizna Ranka Marinkovicia czytana jest jako przejaw satyry menippejskiej. Zwraca się uwagę na redukcję elementów klasycznej narracji, karnawalizację tekstów pisarza, ich polifoniczność oraz ciążenie ku Bachtinowskiej koncepcji dialogiczności. Ranko Marinković jest zdobywcą licznych nagród literackich, w tym nagrody Ivana Gorana Kovačicia za powieści *Kiklop* oraz *Never more*. Jego książki przekładane były na liczne języki, w tym na polski. Zob. M. Protrka, *Suvremeni izazovi Marinkovićeva djela: O čitanjima Marinkovićeve poetike. Pisac odgovornosti i otpora* (Protrka, 2011) i *Jadranski arhipelag priča priče* (Tepšić,

ważniejsze, bo to w nim właśnie doprowadzone zostały do perfekcji wszystkie osobliwości stylu pisarza[2]. Próbując wskazać jego cechy charakterystyczne, chorwacki literaturoznawca stwierdza: „Tekst jezično i stilski doslovce vrvi svim mogućim ludističkim igrarijama (netko bi zacijelo sa svoga stajališta rekao i ekscesima), verbalnim i semantičkim paralelama, kalamburima, britkim i jetkim asocijacijama, domišljatim aluzijama i duhovitim obratima"[3] (Jelčić, 2008, s. 320). Zza tej zasłony językowych i stylistycznych wybryków, nagłych

---

2010, s. 15). O spuściźnie Ranka Marinkovicia w ostatnich latach pisali m.in.: L. Cvijetić, *Književno djelo Ranka Marinkovića* (Cvijetić, 1980); B. Popović, *Časoslov iz Babilona: eseji i dijalozi* (Popović, 1990); K. Pranjić, *Jezikom i stilom kroz književnost* (Pranjić, 1991); A. Flaker, *Riječ, slika, grad: hrvatske intermedijalne studije* (Flaker, 1995); K. Nemec, *Tragom tradicije: ogledi iz novije hrvatske književnosti* (Nemec, 1995); *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas. Knj. 1. Krležini dani u Osijeku 1995.* (Hećimović & Senker, 1996); B. Hećimović, *Pod Krležinim kišobranom* (Hećimović, 1997); L. Čale Feldman, *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* (Čale Feldman, 1997); *Hrvatsko-talijanski književni odnosi. Zbornik 6* (Zorić, 1997); T. Sabljak, *Blasfemija čitanja: ironijska upotreba teksta* (Sabljak, 1999); M. Čale, *Pirandello u hrvatskoj književnosti: Vojnović, Kulundžić, Begović, Krleža, Marinković* (Čale, 1998); V. Visković, *Umijeće pripovijedanja: ogledi o hrvatskoj prozi* (Visković, 2000); *Hrvatsko-talijanski književni odnosi. Zbornik 7* (Zorić, 2000); M. Čale, *Volja za riječ: eseji o djelu Ranka Marinkovića* (Čale, 2001); B. Senker, *Teatrološki fragmenti: o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu* (Senker, 2001); R. Hansen-Kokoruš, *Intertextuälitat im Werk von Ranko Marinković* (Hansen-Kokoruš, 2002); Z. Zima, *Močvara: feljtoni & kartoni* (Zima, 2002); B. Zeljković, *Traženje ljepote: eseji: 1952–1969.* (Zeljković, 2002); I. Vidan, *Tumačiti auru: anglističke, kroatističke i treće teme* (Vidan, 2003); M. Vaupotić, *Tragom tradicije* (Vaupotić, 2002); M. Čale, *Sam svoj dvojnik: eseji o hrvatskom književnom modernizmu* (Čale, 2004); B. Brlenić-Vujić, *Orfejeva oporuka: od moderne do postmoderne*, (Brlenić-Vujić, 2004); I. Frangeš, *Riječ što traje: književne studije i rasprave* (Frangeš, 2005); V. Biti, *Doba svjedočenja: tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi* (Biti, 2005); D. Šimundža, *Bog u djelima hrvatskih pisaca: vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća: 2* (Šimundža, 2005); B. Škvorc, *Gorak okus prešućenog: ironično u tekstovima, kontekstu i intertekstualnim konotacijama suvremene hrvatske proze* (Škvorc, 2005); *Čovjek, prostor, vrijeme: književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti* (Benčić & Fališevac, 2006); *Deset godina kulturno-umjetničke manifestacije Dobrojutro more* (Vuković, 2006); K. Nemec, *Putovi pored znakova: portreti, poetike, identiteti* (Nemec, 2006b); *Ranko Marinković u svome vremenu 1913.–2001.: zbornik radova sa Drugoga znanstvenog skupa o životu i djelu Ranka Marinkovića, Komiža, 17.–19. rujna 2004. Dani Ranka Marinkovića 2004.* (Fiamengo, 2006); T. Maroević, *Družba da mi je: domaći književni portreti* (Maroević, 2008); A. Pavešković, *Hrvatski književni prostor* (Pavešković, 2006); *Ranko Marinković: 1913.–2001.* (Batušić, 2008); *Dani hvarskoga kazališta. [36], Putovanje, lutanje i bijeg u hrvatskoj književnosti i kazalištu* (Batušić, 2010).

[2] „Taj roman ponavlja – pisze Jelčić – ali još intenzivnije i konzekventnije, sve bitne značajke Marinkovićeva izraza i potvrđuje ekskluzivne domete njegova stila, štoviše, ne bi bilo neumjesno reći da je ovo najdosljedniji Marinkovićev roman, a to bi onda značilo da je to i najreprezentativnije njegovo djelo. Jer «Never more» je doista sukus Marinkovićeve pripovjedačke osobnosti i vještine". [„Powieść ta powtarza, ale jeszcze intensywniej i konsekwentniej, wszystkie główne właściwości sposobu wyrażania Marinkovicia i potwierdza ekskluzywne osiągnięcia jego stylu, co więcej, nie byłoby niestosowne powiedzieć, że to najbardziej konsekwentna powieść Marinkovicia, a to by w takim razie znaczyło, że jest i najbardziej reprezentatywnym jego dziełem. Bowiem »Never more« to rzeczywiście kwintesencja narracyjnych osobliwości i umiejętności Marinkovicia"] (Jelčić, 2008, s. 319).

[3] „Tekst językowo i stylistycznie dosłownie wrze wszelkimi możliwymi szaleńczymi zabawami (ktoś by z pewnością ze swojego punktu widzenia powiedział i ekscesami), werbalnymi i semantycznymi paralelami, kalamburami, piekącymi i złośliwymi asocjacjami, dowcipnymi aluzjami i inteligentnymi zwrotami".

zmian narratorskiej intonacji, przejść od powagi do komizmu, od patosu do banalności, od tragizmu do tonów melodramatycznych, zza literackich, biblijnych, mitologicznych i historycznych aluzji wyłania się, jak chciał Magris, świat w swojej istocie. Wartka fala opowiadania odsłania jednak rzeczywistość niekoniecznie pogodną, odsłania wyspę odartą z arkadyjskich odcieni i przemienioną w teatr absurdu, w którym rozgrywa się bynajmniej nieszczególnie optymistyczne widowisko.

Odwołanie się tutaj do zjawiska z dziedziny dramaturgii, przeżywającego swój renesans w latach pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych XX wieku[4] – do teatru absurdu, którego formułę jako pierwszy zaproponował w 1961 roku Martin Esslin w pracy *The Theatre of the Absurd*, zobowiązuje do poczynienia choćby ogólnych wyjaśnień w kwestii tego, czym był ów fenomen i jakie jego elementy aktualizuje omawiana powieść. Jak wskazuje Mateusz Borowski, Martin Esslin, autor terminu, wiązał możliwość doświadczenia absurdu z potocznym rozumieniem tego słowa, charakteryzując przy jego użyciu sposób konstrukcji świata przedstawionego w analizowanych przez siebie tekstach dramaturgicznych. W dokonywanych interpretacjach eksponował więc: „te konsekwencje, jakie dla odbioru sztuk absurdystów ma rezygnacja z linearnie rozwijającej się akcji i logicznie skonstruowanej intrygi, wprowadzenie pozorowanego dialogu, opartego na fatycznych w głównej mierze kwestiach, który przestał już służyć negocjacji wspólnej dla scenicznych postaci wizji świata, czy wreszcie pozbawienie postaci spójnego rysunku psychologicznego i wiarygodnych, możliwych do zrekonstruowania motywacji" (Borowski, 2008, s. 249). Całość zatem, wyrastająca niejako z egzystencjalistycznego przekonania o niemożności wyrażenia przez język najgłębszej istoty ludzkich doświadczeń, miała świadomie rezygnować z jasnej komunikacji werbalnej, zastępując ją wizualną, i przez to wciągając widza czy czytelnika w proces współtworzenia znaczeń. O ile jednak, jak wskazuje Borowski, koncepcja dramatu absurdu Martina Esslina sytuowała się w ramach starego paradygmatu myślenia o teatrze i definiowania relacji scena – widownia, o tyle idea wypracowana ponad dekadę później przez grupę badaczy francuskojęzycznych pod kierunkiem Paula Vernoisa stanowiła rzeczywisty przełom, albowiem wysunęli oni na pierwszy plan już nie horyzont filozoficzny utworów czy konstrukcję świata przedstawionego, ale raczej projektowane przez te sztuki doświadczenie odbiorcy. Wprowadziwszy pojęcie *l'insolite*, trudne do przetłumaczenia na język polski, jak zaznacza badacz, i sytuujące się w semantycznej bliskości z takimi słowami jak *niecodzienny*, *niezwykły*, *dziwaczny*, *ekscentryczny*, chcieli oni wskazać zjawisko z dziedziny percepcji, opisujące doświadczenie zetknięcia się widza lub czytelnika z czymś wykraczającym poza dotychczasowe przyzwyczajenia. Ta „rzeczywistość nowego

[4] Anna Krajewska teatrem absurdu nazywa nowatorski nurt w dramacie współczesnym, zapoczątkowany w latach pięćdziesiątych XX wieku we Francji. Jak wskazuje badaczka, jego renesans przypada na piętnastolecie lat 1950–1965. Teatr absurdu, jak zaznacza, związany jest z widzeniem świata polegającym na godzeniu sprzeczności (Krajewska, 1996, s. 25).

typu" miała w ich zamyśle jeszcze silniej zaangażować odbiorcę w śledzone wydarzenia. Wymienione cechy, zarówno te, sytuujące się wewnątrz obiegu komunikacji między postaciami (akcentowane przez Martina Esslina), jak i te, dotyczące zewnętrznego obiegu komunikacji między sceną a widownią (czy tekstem a czytelnikiem), uwydatnione przez francuskich badaczy, znajdują swój oddźwięk w omawianej powieści. Należy jednak zaznaczyć, że sięgnięcie tutaj po wskazaną kategorię absurdu funkcjonować będzie trochę poza lub może obok kontekstu źródeł, z jakich została wywiedziona. Przede wszystkim dlatego, że choć Ranko Marinković parał się twórczością dramaturgiczną i fakt ten na pewno zaciążył na całości jego dorobku, omawiany tekst dramatem nie jest. To, jak precyzuje sam autor na stronie tytułowej książki, *roman fuga*, przydając swojej powieści określnik wywodzący się z dziedziny psychologii i oznaczający zaburzenie nerwicowe, zwane także ucieczką histeryczną[5], w którym chory nie jest w stanie wyjaśnić irracjonalności własnych poczynań. Absurd, niejako wpisany w powieść już poprzez wskazanie jej odmiany gatunkowej[6], w pracy tej posłuży nade wszystko jako rodzaj pryzmatu interpretacyjnego, jedna z pozatekstowych kategorii teoretycznych. Uzasadnienie dla przyjęcia takiej optyki w procesie interpretacji m.in. dzieła literackiego znaleźć można u Piotra Dobrowolskiego, który pisze:

> Chociaż pojawienie się absurdu zaburza wyznaczone tradycją gatunki, nie jest on wyznacznikiem nowego przyporządkowywania konkretnych tekstów. W praktyce wpływa przede wszystkim na sposób ich interpretacji, wyznaczając kontekst lektury i modelując możliwe odczytania. Praktyka funkcjonowania tego pojęcia na ograniczonych obszarach dramaturgii sztucznie zawęziła jego wpływy jedynie do pewnych jej typów i autorów. Tymczasem pojęcie absurdu, jeśli pojawia się w polu świadomej percepcji odbiorcy, staje się kategorią nadrzędną, która odnosić się może do każdego typu literatury czy teatru. Wpływa na odbiór dzieła, pełniąc funkcję epistemologicznej ramy, która może posłużyć za pryzmat widzenia świata – przedstawionego i tego, który się przedstawia[7] (Dobrowolski, 2008, ss. 80–81).

W literackiej fudze dysocjacyjnej Ranka Marinkovicia, w jego ostatniej powieści rządzonej przez absurd, a więc uwalniającej się niejako od konieczności, propagującej niekonwencjonalną wizję świata, jego ogląd przez zupeł-

---

[5] Przypadłość ta bliska jest poriomanii, czyli nieuzasadnionej skłonności do włóczęgostwa, podczas którego chorzy, choć odczuwają lęk i tęsknotę za domem, nie są w stanie dobrowolnie do niego wrócić. Schorzenie to zdaje się dotykać głównego bohatera powieści *Never more* – Marka Bartola Silicia (zob. Bilikiewicz, 2003, ss. 82; 358).

[6] Anna Krajewska przypomina, że absurd, znaczący potocznie niedorzeczność, nonsens, sprzeczność, to w istocie termin muzyczny, który oznacza brak harmonii. Skojarzenie to wydaje się znaczące, jeżeli wziąć pod uwagę i drugie (poza psychologicznym) znaczenie fugi jako jednej z najbardziej kunsztownych form muzycznych opartych na polifonii (Krajewska, 1996, s. 13).

[7] W podobnym duchu wypowiada się Anna Krajewska, pisząc „Pojęcie teatr absurdu nie jest terminem teoretycznym o ściśle ustalonym znaczeniu, ale nazwą krytycznoliteracką funkcjonującą trochę na zasadzie poetyckiej metafory" (Krajewska, 1996, s. 9).

nie nowe szczeliny, termin teatr absurdu funkcjonować będzie nie tyle jako kategoria genologiczna, lecz jako przejaw postawy wobec istnienia: „polegającej na myśleniu o świecie i ludzkiej kondycji w kategoriach niesprzecznych opozycji" (Krajewska, 1996, s. 22). Pierwszym kluczem zaś do ukazania właściwości tak scharakteryzowanej rzeczywistości okaże się parodia.

Izaak Passi, próbując przybliżyć istotę parodii, odwołuje się do jej nazwy i zauważa, że jest to przypadek, kiedy treść pojęcia pokrywa się z genezą terminu wywodzącego się od słów: *para* – 'obok', 'mimo', 'poza' oraz *odé*, co oznacza 'śpiew'. „Parodia jest zawsze obok, poza, mimo. Najpierw była ona obok pieśni, ale w ciągu stuleci włączyły się tu i inne rodzaje literackie, jak również postacie historyczne i koncepcje filozoficzne" (Passi, 1980, ss. 237–238) – konstatuje bułgarski autor. Giorgio Agamben z kolei, podejmując temat parodii, zwraca się ku twórczości Elsy Morante, włoskiej pisarki i poetki, ponieważ uznaje, że „wytrychem" do jej spuścizny jest właśnie interesujące go zagadnienie (Agamben, 2006, ss. 54–55). Jako przesłankę dla tej konstatacji wskazuje specyfikę przedmiotu, którym zajmuje się autorka, przedmiotu, który niejako z natury nie poddaje się opisowi, przez co zmusza twórcę do rezygnacji z bezpośredniego przedstawienia problemu oraz sięgnięcia po „niepoważne" środki. Tym niedającym się zamknąć w ramy opowiadania tematem jest, jak wskazała jeszcze w początkowym stadium swego pisarstwa autorka *Wyspy Artura*, utrata własnego miejsca, fakt wygnania człowieka z raju i rzucenia go w nurt nie swojej historii, skazanie go na przyjęcie pozycji niejako obok, poza. „W tym sensie – pisze włoski filozof – przedmiot narracji jest już sam w sobie »parodystyczny«, nie na miejscu, autor zaś może jedynie powielać i naśladować tę źródłową parodię" (Agamben, 2006, s. 55). Sięgnięcie tutaj po refleksję Giorgia Agambena nad pisarstwem jego rodaczki posłużyć może jako komentarz do powieści Ranka Marinkovicia. O ile jednak Elsa Morante w *Wyspie Artura* stopniowo i konsekwentnie konstruuje, poprzez dziecięcą narrację rozkochanego w swoim ojcu chłopca, uwznioślony obraz rodzica, Wilhelma Gerace, by go pod koniec powieści strywializować, odrzeć z wyjątkowości i przymiotów, które przypisywała mu dziecięca wyobraźnia oraz obdarzyć obraźliwym mianem *parodii*[8], o tyle ta ostatnia w powieści chorwackiego twórcy rozpisana

[8] W narrację *Wyspy Artura* wplecionych jest szereg dziecięcych relacji głównego bohatera na temat jego ojca, utrzymanych w analogicznym tonie jak ta: „W istocie był on dla mnie uosobieniem absolutnej prawdy i wszystko, co mówił albo robił, było wyrazem uniwersalnego prawa, z którego wyciągnąłem pierwsze w moim życiu nakazy moralne. I w tym właśnie leżał największy urok jego towarzystwa". W dalszych partiach powieści zostają one niejako przeciwstawione naturalistycznej wizji Wilhelma Gerace, którą poddają Arturowi znajomi: „Zaiste, ten Wielki Hidalgo, Don Juan, król serc, zaszczyca swym kaprysem każdego, kto popadnie. Wypuszcza swoje strzały na wszystkie strony, jak Amor, syn Wenery, a jeśli kogo nie schwyci, zazdrość nim miota… Stosownie do Jego życzenia, nie kocha nikogo, zważywszy, że jest kapryśnikiem, pyszałkiem, egoistą i łobuzem, zajętym wyłącznie własnymi wdziękami!". Powieść poprzez zestawienie dwóch niewspółmiernych obrazów Wilhelma Gerace – wizji jego syna i pozostającej całkowicie poza tym wyobrażeniem „rzeczywistej" wizji postaci, której nośnikiem są pozostali bohaterowie, objawia istotę parodii w myśl zasady wyłożonej przez Izaaka Passiego: „W parodii zawsze współdziałają owa »pieśń« i owo »obok«, przy czym z tego obok znów powstaje jakaś pieśń, tyle że »odchylona«

zostaje na wiele głosów, wcielona w sylwetki wielu bohaterów, przez co liczba literackich bytów, jakie przywołuje, porównań, które podsuwa, rozrasta się dramatycznie, a ich wychwycenie wikła czytelnika w grę niekończących się skojarzeń. Dotykając właściwie każdego poziomu dzieła – jego warstwy językowo-stylistycznej oraz konstrukcji świata przedstawionego, tyczy się również natury samego tematu, który, jak u włoskiej pisarki, naznaczony jest aprioryczną nieprzystawalnością, byciem poza czy obok treści, którą zdaje się poddawać drwinie. Będąc jednak tak jak powieść Jamesa Joyce'a *Ulisses* parodią Homeryckiej *Odysei*, dziedziczy po niej jedną z najważniejszych właściwości tej „duchowej i światopoglądowej formy śmieszności" (jak określa parodię Izaak Passi) w jej współczesnym wydaniu, a mianowicie fakt, iż jako zabawne i żałosne ukazuje to, co parodiujące, zachowując przy tym wielkość przedmiotu parodiowanego. Wyspa, na którą zmierza bohater Ranka Marinkovicia, przybierze więc za tekstem wielkiego prekursora kształt Itaki, a następnie zostanie zdegradowana do jej całkowitego zaprzeczenia.

1. Wyspa jako parodia Homeryckiej Itaki

W pierwszych partiach omawianej powieści wyspa, jak już zostało zaznaczone, jawi się jako Itaka, symboliczne centrum, będące dla Matea Bartola Svilicia – postaci, z perspektywy której przyglądamy się rzeczywistości opisanej w *Never more* – zarazem punktem wyjścia i punktem dojścia, miejscem ucieczki przed okrucieństwem wojny i rozczarowującego świata, synonimem przytulności rodzinnego domu, świątynią, która jest: „meka, topla, kao majčino krilo"[9] (Marinković, 2008, s. 158). Wpisana w konwencję wspomnieniowej podróży opowieść bohatera o perypetiach, jakie go spotkały w okresie studiów w Zagrzebiu, przeplata się ze scenkami dziejącymi się w pociągu, który wiezie bohatera do upragnionej krainy szczęśliwości, tam, gdzie: „i rat drukčije izgleda"[10] (Marinković, 2008, s. 177). Obrazy rzeczywistej podróży i sentymentalnej podróży w przeszłość nakładają się na siebie, a rytmiczne uderzenia kół pojazdu, które narrator z upodobaniem onomatopeicznie stylizuje, wzmacniają wyobrażenie upływu czasu jako przesuwających się za wagonowym oknem kolejnych ewokacji. To liniowe przedstawienie czasu, wyśmiane zresztą przez samego opowiadacza[11], okaże się, wbrew pierwotnym oczekiwaniom bohate-

– wypaczona, niedorzeczna, prostacko zmieniona, chytrze zniekształcona, śmieszna" (Morante, 1960, ss. 37; 434-435; Passi, 1980, s. 238).

[9] „[M]iękka, ciepła, jak matczyne objęcie".

[10] „[I] wojna inaczej wygląda".

[11] „Možda se Leonardova Gioconda – przewrotnie zauważa narrator powieści – podsmjehuje upravo tom našem željezničarskom, kondukterskom shvaćanju vremena. Kao prolaženje vagona: kraljevi, dvorovi, ratovi... velika davljenja" (Marinković, 2008, ss. 16–17). [„Może Gioconda Leonarda podśmiewa się właśnie z tego naszego kolejowego, konduktorskiego pojmowania czasu. Jak mijanie wagonów: królowie, dwory, wojny... wielkie pogromy".] Warto zauważyć, że potęgowanie ruchu rytmicznego, zabieg, przy pomocy którego wyobraża się w powieści upływ czasu, występuje także w fugach (terminem tym określa swoją powieść Ranko Marinković) (Bukofzer, 1970, s. 156).

ra, nie metaforyczną wizją zdążania ku lepszemu, ku rajowi, ale powrotem do nikąd, drogą, która nie doprowadzi go do upragnionej Itaki. Do odyseji Matea Bartola Svilicia nie pasuje już bowiem humanistyczna miara, do której odwoływał się jeszcze Novalis w powieści *Henryk von Ofterdingen*, „piewca całości, ludzkiej i poetyckiej, za którą możemy jedynie tęsknić", jak pisze o nim Claudio Magris (Magris, 2009, s. 54). Ten ostatni, świadomy dezintegracji świata i jednostki, przeciwstawia uniwersalność Novalisa i jego wiarę w wieczny powrót do samego siebie wizji Musila, którego bohaterowie, jak zauważa, „poznają odyseję jednokierunkową, bez końca i bez powrotu, w ciągłej niepewności i eksperymentowaniu ze światem" (Magris, 2009, s. 55).

Taka też podróż jest udziałem bohatera Marinkovicia – zdegradowanego, zbanalizowanego, bezdomnego Odyseusza, skazanego na wieczne marzycielstwo i duchową tułaczkę. Bo chociaż dociera on na wyspę, to jednak nie udaje mu się odkryć w jej przestrzeni sensów i wartości, które przydawał jej we wspomnieniach. Powrót do domu ojczystego, do krainy dzieciństwa okazuje się, jak w przypadku bohatera powieści *Izgubljeni zavičaj* Slobodana Novaka, której poświęcony jest przedostatni podrozdział tej pracy, niemożliwy, a wszelkie próby odnalezienia ich – daremne[12]. Mateo Bartol Svilić podziela zatem losy całej rzeszy współczesnych poromantycznych Odyseuszów, których z homeryckim pierwowzorem łączy już tylko tęsknota za domem, za takim stanem rzeczy, który od czasów pierwszego wygnania człowieka z raju jest nieosiągalny niejako z założenia. Ranko Marinković, powtarzając tę źródłową parodię za Elsą Morante i szeregiem innych twórców, przywołując uwznioślony obraz homeryckiej Itaki jako punkt wyjścia w swojej pracy, a następnie wprowadzając wizję niby podobną do niej, ale w istocie zasadniczo różną, przydaje tej ostatniej, naznaczonej odchyleniem od wzoru, lokalny kontekst.

Jego bohater nie dostrzega przytulności miejsca, do którego powrócił, bo wbrew jego przekonaniom o tym, że na wyspie „i rat drukčije izgleda" („i wojna inaczej wygląda"), odnajduje tę ziemię zniewoloną, zajętą przez włoskiego okupanta i rządzoną przez jego miejscowych kolaborantów. Poza tym społeczno-historycznym uwikłaniem jako przyczynę niemożności dotarcia do rodzimej Itaki można by wskazać dziecięcą, a tym samym idealizującą perspektywę oglądu wyspy, jaką prezentuje w pierwszej części powieści bohater[13], oraz parodystyczną grę motywami, jaką prowadzi sam narrator, się-

[12] Daremne są również usiłowania Odyseusza, na co wskazuje Wojciech Michera, akcentując cykliczność, a zatem i automatyzm poczynań bohatera. Ta ostatnia cecha znamionuje, w odczuciu badacza, nieuchronność, ale i daremność jego działań. Zdaniem Arystotelesa, jak zauważa Michera, „słowo *automatikos* spokrewnione jest etymologicznie z *maten*, »nadaremnie«" (Michera, 2010, s. 126).

[13] Jak zauważa Joanna Ugniewska, rajskie dzieciństwo na wyspie Procida jest również udziałem Artura, tytułowego bohatera powieści Elsy Morante. „Wyspa jest jednak rajem szczęśliwości dopóty, dopóki Artur żyje w świecie pozbawionym wszelkich relacji z innymi" – pisze badaczka, uznając, że wraz z nadejściem dorosłości bohater traci „lekkość i wdzięk dzieciństwa", a tym samym możliwość widzenia wyspy jako archetypu Arkadii, miejsca przemienionego w mit (Ugniewska, 2001, s. 239).

gając w celu wykazania podobieństwa między kreślonymi obrazami a ich pierwowzorami po imiona postaci znanych z tradycji literackiej, fragmenty ich życiorysów czy charakterystyczne cechy ich fizjonomii[14], krótko mówiąc, po ślady, które miałyby uprzystępnić powieść odbiorcy, dać mu tropy, które pozwolą skonstruować siatkę znaczeń. Złudna to jednak wskazówka, albowiem, jak się okaże, opowiadacz sięga po środki charakterystyczne dla teatru absurdu – igra sensem, wprowadza w pułapki sugerowanych i nierealizowanych znaczeń, odwraca opozycje (Krajewska, 1996, s. 41). I tak w miejsce wiernej Penelopy, która miałaby czekać na bohatera na wyspie, podstawiona zostaje Ita-Antygona[15], znamionująca dość zaskakujące połączenie trywialności bohaterki Marinkovicia ze wzniosłością i powagą postaci z tragedii Sofoklesa. To, co niższe, zaczyna się tutaj zachowywać i myśleć jak coś wyższego; prosta, niewyedukowana dziewczyna wchodzi bowiem w rolę dumnej bohaterki greckiego pisarza i dzieje się to niejako przez przypadek, kiedy targana dręczącym uczuciem straty po bracie (które poprzez zgrabne greckie opowiastki rozbudził w niej jej ukochany – niespełniony Mateo-Odyseusz) wstawia się za nim i ostatecznie jak on traci życie. Wejście dziewczyny w rolę niewłaściwej bohaterki, zastąpienie maski Penelopy maską Antygony objawia farsową absurdalność prezentowanego świata meblowanego „umiejętnie prefabrykatami zaczerpniętymi z teatru minionej epoki” (Partyga, 2008, s. 123). Jednocześnie daje się tutaj zauważyć pewien rodzaj mechaniczności, istotę leżącą u podstaw śmieszności, jak akcentuje w pracy *Śmiech. Esej o komizmie* Henri Bergson, przejawiającą się w tym przypadku przemieszaniem dwóch absolutnie niezależnych ciągów zdarzeń[16]. To narratorskie niby-roztargnienie ustawia czytelników w roli ofiar, którym skradziono wszelki sens. Zarazem można je zinterpretować jako wyraz odmowy uczestnictwa autora w jakiejkolwiek

[14] Izaak Passi, poza wymienionymi, w funkcji „odsyłaczy” do pierwowzoru, bez których parodia jest niemożliwa, wskazuje jeszcze zawód, strój, nawyki, tradycję, reputację historyczną, sposób myślenia, strukturę wypowiedzi, język, ideę itd. Piotr Dobrowolski z kolei zauważa, że strategia przywoływania śladów, które są zaledwie sugestiami wymagającymi dookreślenia ich wizji, umożliwia ukazanie egzystencjalnego absurdu współczesności. Wydaje się, że jest to koncepcja i taktyka postępowania bliska twórcy *Never more* (Passi, 1980, s. 240; Dobrowolski, 2008, s. 102).

[15] O „perturbacjach ról” jako ulubionym środku „szalonej” wyobraźni Ranka Marinkovicia pisał, jak wskazuje Morana Čale Knežević, m.in. Vladimir Biti. Sama badaczka zabieg funkcjonalnej przemiany bohaterów nazywa anamorfozom, zapożyczywszy ten termin od historyków sztuki doby manieryzmu. Jej zdaniem poetyka Ranka Marinkovicia prowadzi swoisty dialog z poetyką humoryzmu Luigi Pirandella, od którego Chorwat przejmuje metodę charakteryzacji bohaterów niejako w parach i budowy wątków metaliterackich w oparciu o zapożyczenia czy wręcz cytaty z różnorodnych tekstów (Čale Knežević, 1997, s. 314).

[16] „Wszystko jedno – pisze Henri Bergson – czy nastąpi nałożenie się ciągów na siebie, odwrócenie czy też powtórzenie, cel pozostanie ten sam: otrzymanie tego, co nazwałem m e c h a n i z a c j ą życia. Albowiem obierając sobie pewien zespół działań i stosunków, czy to powtórzymy go raz i drugi, czy też odwrócimy zupełnie, czy na koniec przeniesiemy w całości do innego, częściowo z nim zbieżnego zespołu – dokonamy jedynie posunięć, które zasadzają się na ujmowaniu życia jako mechanizmu o powtarzalnym przebiegu, odwracalnych skutkach i przestawianych częściach”. Według filozofa wszystkie wymienione zabiegi wprowadzają śmieszność do prezentowanych sytuacji (Bergson, 1995, s. 70).

grze symbolicznych znaczeń. Skutkiem opisanego zabiegu jest zmiana biegu zdarzeń. Itaka bez czekającej na bohatera Penelopy traci swój pierwotny sens miejsca docelowego, domu. Śmierć dziewczyny można tutaj odczytać jako zapowiedź utraty również rodzimej wyspy, bo Ita, jak zauważa sam bohater, to jego Itaka:

> «Eh, ITAKA!» – odjednom klikne. Zablistalo mu je to ime kao da je ispisano neonskim slovima u njegovoj glavi.
>
> «Pa u tebi se ITA krije! Zato sam, valjda, tako, bez dvoumljenja, i prihvatio sugestiju zvuka tvog imena da bih njime nazvao svoj otok! ITA u ITACI – moja Penelopa... ali samo od tri mrtva slova...»[17] (Marinković, 2008, s. 219)

Martwa Ita-Itaka zostaje ukazana w tym kontekście jako raj na zawsze utracony, słowa zaś amerykańskiego poety Edgara Allana Poego – „Never more", które po raz pierwszy wybrzmiewają tuż po śmierci dziewczyny, a potem kilkakrotnie dają się słyszeć w powieści, przybierają kształt pieśni żałobnej. Parodia, którą dostrzegłam w samym temacie utworu, nosi tutaj również swoje źródłowe znaczenie zerwania „naturalnej" więzi łączącej muzykę i logos. Jest tą przestrzenią, w której lokuje się proza, a jednocześnie tą, w której daje się usłyszeć, jak twierdzi Cyceron, „ukryty śpiew", będący zgodnie z interpretacją Giorgia Agambena „lamentem za utraconą muzyką, pieśnią żałobną na cześć pierwotnej przestrzeni śpiewu" (Agamben, 2006, s. 54). Tę ostatnią – pierwotną przestrzeń śpiewu – można by też w duchu augustiańskim oddać jako przestrzeń rajską[18], a tym samym uznać, że wypowiedź włoskiego filozofa ma w kontekście omawianej pracy podwójne znaczenie, jest to również zawodzenie za utraconym, stałym centrum, za dającym wytchnienie domem, który jeszcze z perspektywy podróży wydawał się całkowicie realny. Nigdy więcej Ity, nigdy więcej Itaki, nigdy więcej wyspy takiej, jaką bohater zapamiętał, i paradoksalnie – nigdy więcej kolejnej podróży naszego *homo viatora*, albowiem w powieści chorwackiego pisarza Mateo-Odyseusz ginie w odmętach morskiej wody, pozwalając, by pointą książki stało się przesłanie wiersza Leopolda Staffa pt. *Odys*:

> O to chodzi jedynie,
> By naprzód wciąż iść śmiało,
> Bo zawsze się dochodzi
> Gdzie indziej, niż się chciało.

[17] „»Ach, ITAKA!« – nieoczekiwanie wykrzyknie. Rozbłysło mu to imię jakby było napisane neonowymi literami w jego głowie. »W tobie ITA się kryje! Dlatego właśnie, tak bez wahania, przyjąłem sugestię brzmienia twojego imienia, aby nim nazwać swoją wyspę! ITA w ITACE – moja Penelopa... ale tylko z trzech martwych liter... «".

[18] Przypomnę, że św. Augustyn oparł swoją teorię o pięknie na „pięknie proporcji", a to dostrzegał przede wszystkim w muzyce, w rytmie (rozumianym bardzo szeroko, jak wskazuje Władysław Tatarkiewicz) i w harmonii. „Piękno – pisze Magdalena Borowska – rozumieć można zarazem jako tożsame z samym Bogiem, jak i znamionujące metafizyczną doskonałość raju". Stąd skojarzenie „pierwotnej przestrzeni śpiewu" z rajem (Borowska, 2004, ss. 39–43).

Zostanie kamień z napisem:
Tu leży taki i taki.
Każdy z nas jest Odysem,
Co wraca do swej Itaki (Staff, 1980, s. 919).

Odarty z jakichkolwiek znamion wzniosłości i wyjątkowości Odys, zwyczajny „taki i taki, NIKT, więc jak każdy", jak go określał Jerzy Andrzejewski (Andrzejewski, 1987, s. 11), sponiewierany doświadczeniem, które nie miało być jego udziałem, pozbawiony ukochanej Penelopy, trafia na wyspę, by po raz kolejny usłyszeć głos *poludjelog gavrana* („szalonego kruka") z wiersza Poego i okrutne „never more", które w kontekście całej książki jawi się jako komiczna niedorzeczność, rodzaj myślowego natręctwa szaleńca, poszukującego, jak pisze Henri Bergson, „w świecie zewnętrznym jedynie pretekstu dla urzeczywistnienia swoich urojeń" (Bergson, 1995, s. 122). Itaka, do której zmierzał bohater, „to w istocie śmierć – jak pisze Anna Czabanowska-Wróbel, interpretując wiersz autora *Dziewięciu Muz* – ostateczny kres wędrówek, wahań i błędów nieodłącznych od życia" (Czabanowska-Wróbel, 2007, s. 357). Ta przestrzeń, która z oddali jawiła się Odyseuszowi Marinkovicia jako wyspa szczęścia, okazuje się otchłanią, czarną dziurą, tunelem, z którego nie ma wyjścia. „I nastupa pomrčina. Kao u nekom dugom, beskrajnom tunelu"[19] (Marinković, 2008, s. 316) – skomentuje swoje położenie tonący bohater, akcentując zanurzanie się w marzeniach sennych. Zamiast jasnego raju, piekielny mrok. „Šest ih, dakle, ima, a ja sam u sredini, crn, kao dogorjela lula, i kamo da se istresem? Od neba nema ništa, dim se gore penje, svečano, poetično, sveto, a prokleti pepeo, gar, i crna čađa dolje, u crnu zemlju, među đavle crne, među crve..."[20] (Marinković, 2008, s. 202) – pomyśli Mateo Bartol Svilić, wskazując poza czterema kierunkami świata jeszcze dwa – niebo i piekło, górę i dół oraz swoje miejsce gdzieś pomiędzy nimi – w przedpieklu, powiedziałabym, które, jak zauważa autor *Profanacji*, ojcowie Kościoła pojmowali jako podwojoną parodię, mieszankę rajskiego szczęścia, jak i infernalnych mąk (Agamben, 2006, s. 59). Idylliczna wyspa, kraina dziecięcych marzeń, Itaka, do której dociera się po trudach podróży, ukazuje się tutaj jakby w krzywym zwierciadle, dając bohaterowi zaledwie namiastkę tego, czego oczekiwał. Szczęście, podpowiada włoski filozof, odczytując sensy powieści swojej rodaczki, można osiągnąć jedynie w formie parodii, jako przedpiekle, nie zaś rajski ogród (Agamben, 2006, s. 58). Zatem Itę, tym razem już w roli Penelopy, do której się wraca, odnajdzie bohater nie pośród arkadyjskiego krajobrazu zielonej wyspy, ale jako światełko w ciemnym tunelu śmierci[21]. Ujrzy ją otuloną jasnością, śpiącą na

[19] „I następuje ciemność. Jak w jakimś długim, niekończącym się tunelu".

[20] „Sześć ich, zatem, jest, a ja jestem w środku, czarny jak spalona fajka, i dokąd, aby się otrzepać? Z nieba nie ma nic, dym w górę się pnie, uroczyście, poetycko, święcie, a przeklęty popiół, sadza, i czarna sadź na dole, w czarną ziemię, między diabły czarne, między robaki..."

[21] Morana Čale Knežević, pochylając się nad pracą Ranka Marinkovicia *Pustinja*, wskazuje szereg elementów, które autor przejmuje niejako od włoskiego noblisty Luigi Pirandella, wymieniając wśród nich m.in. scenę śmierci bohatera Marinkovicia, którą ten miałby zaadaptować ze

barokowym łożu pod złotym baldachimem pośród białych poduch. Komiczna niedorzeczność nosząca tę samą naturę co niedorzeczność marzeń sennych – można by powtórzyć za autorem *Eseju o komizmie*[22]. Uwznioślony wcześniej obiekt westchnień bohatera zostaje tutaj ukazany w prześmiewczy sposób, przez co żałoba, którą ten nosił w sobie, znika[23].

Co więcej, jakiekolwiek znamiona smutku czy rozpaczy nie będą obecne również w scenie śmierci bohatera, która zestawiona z niebiańskim obrazem niedoszłej Penelopy, po raz kolejny przywodzi na myśl parodię i to tę z ducha średniowieczną, w której Michaił Bachtin dostrzega, poza elementem degradacji, mającej negatywny charakter, również odradzającą ambiwalencję. Narrator, ukazując scenę pochłaniania bohatera przez ziemię, sprowadzania go w „dół", uśmiercania, jednocześnie pozwala mu wzbić się w „górę", ku niebu i rozkoszować się widokiem Ity-Itaki. Degradacja, tak charakterystyczna dla parodii, „kopie cielesną mogiłę dla nowych narodzin" (Bachtin, 1975, s. 82), jak chciał rosyjski badacz. Wyspa, która w scenie zapadania się Matea Bartola Svilicia w otchłań wody, przybiera funkcję grobu, poprzez przywołanie obrazu dziewczyny otulonej niebiańską jasnością, odradza się jako upragniony raj, Itaka, do której zmierzał bohater. Ta jednak dostępna jest tylko w formie sennego marzenia, w postaci opowieści, fikcji o tym, co, jak pisze Wojciech Michera: „zawsze już utracone i w nieskończoność tęsknione" (Michera, 2010, s. 128). W interpretacji badacza sam Odys, którego imię, pochodzące z języka greckiego, składa się z partykuły przeczącej (*ou*) oraz zaimka „ktoś" (*tis*) i oznacza człowieka bez wartości, bez z n a c z e n i a, jednostkę, która nic sobą nie r e p r e z e n t u j e, funkcjonuje jako podmiotowość nieustabilizowana, wymagająca stałego dopełniania co najwyżej możliwymi, trwale przejściowymi znaczeniami. Co więcej, jak wskazuje antropolog kultury, on sam jest potencją znaczeń, warunkiem wszelkiej „reprezentacji" i jako taki, obdarzony zdol-

---

sztuki *Dziś wieczorem improwizujemy*. Powieścią *Never more* ożywia więc autor nie tylko szereg wątków z literatury światowej, ale również swoje własne, przez co dotyka kwestii pokazywania aktu kreacji, eksponuje motyw literatury jako lustra (Čale Knežević, 1997, s. 333).

[22] „Otóż jest taki normalny stan umysłu – podpowiada Henri Bergson – naśladujący szaleństwo pod każdym względem, w którym wykrywamy te same skojarzenia idei, co w natręctwie myślowym. Jest to stan marzenia sennego" (Bergson, 1995, s. 122).

[23] Giorgio Agamben zauważa szczególną więź łączącą parodię z fikcją, uznając tę pierwszą za symetryczną odwrotność drugiej. Jego zdaniem dzielący je dystans jest najlepiej widoczny w przejściu od Beatrycze do Laury. Z tego też względu dzieli pisarzy na dwie grupy w zależności od tradycji, w którą się wpisują: parodia (Beatrycze) lub fikcja (Laura). Filozof zauważa jednak istnienie również form pośrednich, w których parodiuje się fikcję lub z parodii czyni fikcję (Agamben, 2006, s. 65). Wydaje się, że chorwacki autor jawi się jako ten, który, podobnie jak Elsa Morante, parodiuje fikcję. Zauważmy, że parodia w odniesieniu do postaci Ity (ale także wszystkich pozostałych bohaterów) jest stałym chwytem narratorskim. Dziewczyna, będąc spadkobierczynią bohaterek miłosnej poezji trubadurskiej, nowym wcieleniem Laury, wielokrotnie zostaje wyśmiana przez samego oblubieńca jako nazbyt prosta i sentymentalna. Jednocześnie narrator z ironicznym zacięciem będzie się posługiwał „rekwizytami" charakterystycznymi dla tego gatunku, choćby w scenie, kiedy na całującą się parę spuści płatki kwiatów, posłużywszy się postacią Longa. Prześmiewczy charakter ma również finalna scena powieści, w której tonący bohater widzi na końcu czarnego tunelu otuloną bielą Itę-Laurę-Penelopę na wielkim łożu.

nością do podszywania się, maskowania, wymyślania własnych fikcyjnych historii, udziela sensu podstawianym przez siebie znakom. Itaka i zarazem powieściowa wyspa jako jeden z nich byłyby więc nie-miejscem (i właściwie niczym, skoro to imię samego bohatera), do którego nostalgiczna[24] droga wiedzie w opowieści, sama bowiem podróż jest tylko opowieścią, gdyż odbywa się w sferze języka.

W tej ostatniej podróży Matea Bartola Svilicia, widzianej z kolei przez pryzmat interpretacji Homeryckiej *Odysei*, jaką ukuli Max Horkheimer i Theodor Adorno, można by się dopatrzyć analogii z ostatnim postojem błądzącego Odyseusza, który miał miejsce w Hadesie, gdzie bohaterowi dane było ujrzeć duszę jego matki. Ita przyjęłaby zatem na wzór rodzicielki Odyseusza nędzną formę nicości obrazu. „Ziemią obiecaną Odyseusza nie jest królestwo archaicznych obrazów. Wszystkie obrazy jako cienie w świecie zmarłych ukazują mu wreszcie, czym naprawdę są: pozorem" (Horkheimer & Adorno, 2010, s. 81) – konstatują autorzy *Dialektyki oświecenia*. O ile jednak Odyseusz, rozpoznawszy ich martwotę, zdobywa nad nimi władzę i uwalnia się od nich, o tyle bohater Ranka Marinkovicia daje się unieść wizji, roztopić niejako w nadziei, którą ta przed nim rozpościera.

2. Wyspa jako scena

„Poza przedpieklem nie ma raju" – oto przesłanie powieści Elsy Morante i być może jedyny adekwatny komentarz do powieści Marinkovicia. Malowana konsekwentnie i z uporem wizja wyspy jako domowego raju, którą kształtuje się w pierwszej części powieści poprzez liczne przywołania Homeryckiej Itaki, zostaje bowiem zanegowana w części drugiej, gdzie wyspa jawi się już tylko jako scena, na której rozgrywa się tragikomiczne przedstawienie. Komentarz, jaki formułuje Adam Jarosz w odniesieniu do *Tajemniczej wyspy* Julesa Verne'a, idealnie oddaje także powieściową rzeczywistość *Never more*: „Mamy tu do czynienia z powolnym, pracowitym budowaniem wyspy rajskiej, którego jedynym celem jest jego późniejsze zakwestionowanie. Jakkolwiek paradoksalne mogłoby się to wydawać, ta konfrontacja dwóch antytetycznych modusów wyobraźni wyspy ma do odegrania ważną rolę. Ukazuje ona, że wspaniały rajski ogród jest w rzeczywistości »ogrodem niemożliwym«" (Jarosz, 2007, s. 102).

Nie inaczej rzecz się ma w przypadku Itaki, do której zdąża Mateo Bartol Svilić, świętej krainy dzieciństwa, jak ją widzi w swych wyobrażeniach bohater, która odległa od wojennych zamętów i trudów dnia codziennego, miałaby pozostać spowita w swoje jasne barwy. To z ducha Benjaminow-

[24] Wojciech Michera zawraca uwagę na znaczenie słowa „nostalgia", które powstało poprzez złożenie greckich wyrazów *nostos*, czyli „powrót", oraz *algos* – „cierpienie" (Michera, 2010, s. 127). Nostalgią naznaczony jest powrót do domu głównego bohatera powieści Ranka Marinkovicia, ale i wszystkich współczesnych Odyseuszów, skazanych na bezdomność, na zanurzanie się w językowej grze podstawień.

skie dziecięce postrzeganie[25] rodzimej okolicy okazuje się jednak, zgodnie z przedstawionym wyżej schematem, zabiegiem konstrukcyjnym, który ma na celu ukazanie krajobrazu zgoła różnego – wyspy odartej z sakralizujących ją, mitycznych znaczeń. Wpisana w strukturę powieści dwuznaczność interesującego przedmiotu odpowiada podwójności i przeciwstawności samego pojęcia *sacer* (przypomnę, że wyspy jako miejsca odległe przestrzennie i czasowo od najdawniejszych czasów wyobrażane były jako święte[26]), które, jak wskazuje Giorgio Agamben, oznacza zarazem „czcigodny, poświęcony bogom", jak i „przeklęty, wykluczony ze wspólnoty" (Agamben, 2006, s. 99). Zdaniem włoskiego filozofa tę znaczeniową ambiwalencję można dostrzec w każdym przedmiocie sprofanowanym. Pogląd ten mógłby wieść do przekonania, iż właśnie z takim zjawiskiem mamy do czynienia w powieści Ranka Marinkovicia – z profanacją wyspy, której dokonuje sam narrator poprzez grę motywami i sensami zaczerpniętymi z kanonu literatury cywilizacji zachodniej. Wysyłając Matea Bartola Svilicia w powrotną podróż na rodzimą wyspę, a jednocześnie przedstawiając czytelnikowi w opowieści samego bohatera przygody, jakie spotkały tego ostatniego poza domem, w okresie studiów w Zagrzebiu, odtwarza on antropologiczny schemat wyprawy Odyseusza, w który wpisuje się opuszczenie rodzinnego domu, liczne perypetie poza nim i powrót. Jednocześnie rezygnując z umieszczenia w centrum świata bohatera postaci Penelopy i uśmiercając jedyną pretendentkę do tej roli, wprowadza zasadniczy brak w fundament jego domowej przestrzeni, a tym samym częściowo odziera ją ze znamion przytulności rodzinnego gniazda[27]. W takiej sytuacji powrót na wyspę, na Itakę, traci poniekąd sens, a cała podróż bohatera przemienia się w pusty rytuał, w zabawę rozumianą jako *ludus*, czystą grę akcji, odartą ze znaczeń mitu. Będąc połowicznym wykonaniem operacji sakralnej, zabawa, jak twierdzi Giorgio Agamben, jest instrumentem profanacji, który „odrywa i wyzwala ludzkość od sfery sacrum, nie obalając jednak owej sfery" (Agamben, 2006, s. 96). Jako warunek zachowania tej ostatniej wspomniany filozof wskazuje jednak konieczność nowego zastosowania sprofanowanego przedmiotu, co, jego zdaniem, współczesnemu człowiekowi już się nie udaje, albowiem ten, zamiast się skupić na wyzwoleniu własnego

---

[25] Walter Benjamin dowartościowuje dziecięce postrzeganie świata, dostrzegając w nim porządek analogiczny do tego, jaki charakteryzuje samą sztukę. „Porządek sztuki – pisze – jest porządkiem rajskim, ponieważ nie ma tu obawy, że wskutek ekscytacji mogłoby dojść do rozpadu granic doświadczanego przedmiotu. Jej świat pełen jest barw pozostających w stanie tożsamości, niewinności i harmonii" (Za: Jay, 2008, s. 453).

[26] John Gillis zauważa rozproszenie sakralnej geografii chrześcijan, opartej na serii izolowanych miejsc insularnych. Chrześcijaństwo według badacza przybiera kształt wysp świętości, wyobrażając wszystkie najważniejsze przestrzenie na peryferiach (Gillis, 2004, s. 31).

[27] Zbigniew Rybczyński przyznaje, że w związku z brakiem rzeczywistego miejsca, które mógłby nazwać swoim domem, jego istotę odnajdywał zawsze w kobiecie, z którą żył. Z tego też względu, stale zmieniając adresy i dekoracje wokół siebie, mógł mieć poczucie, że ma ze sobą „swój dom". Wydaje się, że obecność wiernie czekającej Penelopy stanowi również o „domowości" Itaki, a wyspa w *Never more*, pozbawiona tego najbardziej istotnego elementu, traci właściwość domu, stając się nic nieznaczącą przestrzenią (Rybczyński, 2010, s. 46).

kreacyjnego potencjału, rozpaczliwie poszukuje tego, czego w zabawie znaleźć się nie da – minionych świąt i *sacrum* w jego niezmienionej postaci. I, bez wątpienia, nie odnajduje ich w przestrzeni wyspy bohater powieści, chociaż właśnie tego by oczekiwał. Podpływając do rodzimego lądu, zamiast radości i nadziei odczuwa już tylko niepokój, jakby odgadując, że to, co na nim znajdzie, dalekie jest od jego pierwotnych wyobrażeń.

> A tamo, pred pramcem, izronila iz dubina morskih dva siva roga rodnoga otoka. Jedan krupan, niži i obliji, drugi viši i oštriji, «kao glava i nos nosoroga», zaključio je Bartol.
>
> «Što me čeka na leđima tog ‘suvišnog stvora’ [...], što me čeka tamo pod tim rogovima?»
>
> «Možda život drugog ‘suvišnog stvora’ – kameleona, prilagodljivca, kamuflanta (sasvim dobar izraz!), mjenjača boja, jednom riječi – licemjera?»[28] (Marinković, 2008, s. 223)

W refleksji bohatera wyspa przybiera kształt „zbędnego stwora" i jawi się jako zapowiedź przemiany jego samego w „innego zbędnego stwora" – w kameleona-obłudnika, któremu przyjdzie kolaborować z okupantem i dać się wciągnąć w jego niezrozumiałą oraz zbędną z punktu widzenia postaci grę. Zapowiedzi takiego stanu rzeczy można się dopatrzyć już w scenie, kiedy bohater wychodzi z pociągu w Splicie, mając na twarzy czarny osad, jakby karnawałową maskę[29], przedmiot, który wywołuje zabawny efekt w myśl twierdzenia Bergsona, że komicznym jawi się człowiek przebrany lub taki, który wydawałby się przebranym (Bergson, 1995, s. 34), i który jednocześnie sugeruje wejście w *świat na opak*, w przestrzeń aktorów, którzy wypowiadają machinalnie nie swoje kwestie. Rzucony w rzeczywistość, której reguł nie rozumie, stanie się bohater Marinkovicia marionetką ustawioną na wielkiej scenie świata, mającą odegrać swą nędzną rolę, kukiełką „w rękach bogów, która może być tylko ich zabawką, nie zaś dla jakiegoś poważnego celu" (Curtius, 2005, s. 147). Zaczerpnięta jeszcze od starożytnych, zarówno z pogańskiego antyku, jak i z dzieł pisarzy chrześcijańskich, jak zauważa Ernst Robert Curtius, idea świata jako sceny, znajduje tutaj pełną realizację, przy czym tym, kto porusza za sznurki marionetek, nie jest „poważny" Bóg, ale znamionująca farsowo-karnawałowy styl jego sfeminizowana parodia – Mère Folle[30], która rozgrywa

[28] „A tam, przed dziobem statku, wynurzyły się z głębin morskich dwa szare rogi rodzimej wyspy. Jeden masywny, niższy i obfity, drugi wyższy i ostrzejszy, »jak głowa i nos nosorożca«, podsumował Bartol. / »Co mnie czeka na plecach tego ‘zbędnego stwora’ [...], co mnie czeka tam pod tymi rogami?« / »Może życie innego ‘zbędnego stwora’ – kameleona, oportunisty, kamuflanta (doprawdy dobry wyraz!), zmieniacza kolorów, jednym słowem – dwulicowca?«".

[29] Przypomnę, że Mateo Bartol Svilić, po przejażdżce w tunelu, w wagonie z wybitym oknem, ma twarz brudną od sadzy i wygląda niczym czarny Otello. Wysiadając z pociągu w Splicie, zdejmuje okulary, ukazując fragment czystego oblicza, przypominający do złudzenia karnawałową jedwabną maskę (Marinković, 2008, s. 202).

[30] Mère Folle, czyli Mama Wariatka, to postać z ludowego święta *vendange*, żona Bon-Temps. Obydwie te postaci, jak wskazuje Michaił Bachtin, były bohaterami burleskowych folklory-

z szaleńczym zapałem bilardową partię, posyłając kolejne kule do mrocznych, czarnych dziur, a wraz z nimi dwunożne kukiełki, takie jak bohater powieści:

> Na početku ove Velike Farse, lude igre bez početka i konca, prosula Mama – La Mère Folle – po prostoru bez kraja bezbrojne kugle i zaigrala svoj svemirski biljar. Lete kugle po Beskraju, vrte se i sudaraju, svijetle se i gase, propadaju u mračne i bezdane rupe, a na jednoj od njih, on bar tako misli, dvonožac mali, igračka i sam, fantoche, marioneta, gleda u ono svoje «gore» i zaveden tako svojim prostodušnim vidom, takozvane pjesme piše o «Suncu», o «Mjesecu», o «zvjezdanom nebu»...[31] (Marinković, 2008, s. 220)

„Czego trzeba – pyta Henri Bergson – żeby to wszystko przekształcić w komedię?" Zdaniem filozofa, wystarczy założyć, że pozorna wolność przysłania grę sznurków i że na tym padole, jak powtarza on za francuskim poetą Sullym Prudhomme, „wszyscy jesteśmy uniżonymi marionetkami, / których nić jest w rękach Konieczności" (Bergson, 1995, s. 56). W groteskowej wizji Matea Bartola Svilicia właśnie z takim obrazem ma do czynienia czytelnik. *Theatrum mundi* nosi tutaj znamiona Wielkiej Farsy, przybierając kształt zabawy, którą w przestrzeni kosmicznej urządza sobie Szalona Matka. Bohaterami tego krotochwilnego przedstawienia są zabawki, nic nieznaczące fantomy, naiwni prostaczkowie, którzy w swoim prostodusznym postrzeganiu świata pozwalają się mamić widokami słońca i gwieździstego nieba. Patronująca całemu przedsięwzięciu postać Wariatki podkreśla absurdalność widowiska, które ma miejsce na wyspie, i które trudno nazwać za Lutrem „bożym igrzyskiem", albowiem nic nie rozgrywa się tutaj w sposób usprawiedliwiony (Curtius, 2005, s. 149).

Postaci, wyrwane z różnych czasów, stale zmieniające swoje role i maski, pojawiają się poza jakimkolwiek kontekstem, wykonując czynności niemające uzasadnienia z punktu widzenia fabuły. W świecie Marinkovicia obok bezdomnego Odyseusza kroczy Sienkiewiczowski gigant Longin Podbipięta i miejscowy żandarm Bezuhov, jakby wyjęty wprost z powieści Lwa Tołstoja *Wojna i pokój*, a każdy z nich jest niczym Narcyz, którego ekspresyjność nakierowana jest na samego nadawcę i czyni zeń aktora oraz widza zarazem, który nieszczególnie troszczy się o ocenę własnej postawy, okazując beznamiętną obojętność potencjalnym widzom. Alicja Kuczyńska wskazuje, że poza izolacji i lekceważenia wobec ferowanych ocen jest jednym z przejawów teatralizacji

stycznych spektakli, które odbywały się głównie w okolicach Dijon. Od XV do połowy XVII wieku istniało nawet w Dijon, jak podaje rosyjski badacz, burleskowe towarzystwo o nazwie La Mère Folle, które zajmowało się wystawianiem widowisk mających swoje korzenie w *święcie głupców* (Bachtin, 1975, s. 331).

[31] „Na początku tej Wielkiej Farsy, szalonej zabawy bez początku i końca, wysypała Mama – La Mère Folle – po przestrzeni bez końca niezliczoną liczbę kul i zagrała w swój kosmiczny bilard. Lecą kule po Bezmiarze, kręcą się i zderzają, zapalają się i gaszą, wpadają w ciemne i przepastne dziury, a na jednej z nich, on przynajmniej tak myśli, dwunóg mały, zabawka i sam fantom, marionetka, patrzy w tę swoją »górę« i zwiedziony tak swoim prostodusznym kształtem, tak zwane wiersze pisze o »Słońcu«, o »Księżycu«, o »gwieździstym niebie«…".

egzystencjalnej. Tę ostatnią badaczka określa jako nieświadomą teatralizację zachowań akceptowanych czy wręcz modnych w danej społeczności, które można kopiować na wzór modeli, jako: „pewną nadwyżkę, plus, nadmiar, który zaznacza swoją obecność dzięki stosowanym, spektakularnym środkom ekspresji, środkom pozbawionym autonomicznego charakteru" (Kuczyńska, 2008, s. 202). Jednocześnie zaznacza ona, że praktycy teatralizacji egzystencjalnej nie przejmują pełnej roli, ale zaledwie jej drobne ułamki, wybrane gesty[32], niewielkie fragmenty rytuałów, co w oczywisty sposób kojarzy ją z zabawą rozumianą jako *współdziałanie na niby*. Dostrzegając emocjonalne pokrewieństwo teatralizacji egzystencjalnej i zabawy, autorka podkreśla jednak powierzchowny charakter tejże analogii, co uzasadnia brakiem chęci akcentowania sztuczności w przypadku tej pierwszej, wręcz troską o zacieranie granic między światem na niby a rzeczywistością. I w tym punkcie zaznacza się różnica między omawianą przez badaczkę teatralizacją egzystencjalną a opisywaną tutaj teatralizacją artystyczną, która, choć dzieli z nią zamiłowanie do widowiskowych form wyrazu, skłonność do gestów a nie czynów, to jednak nie ucieka od eksponowania sztuczności. Niemniej zrównanie tej ostatniej z zabawą okazuje się również nie do końca trafione, choć z innych przyczyn. O ile celem zabawy, jak akcentuje Giorgio Agamben, jest wprowadzenie rzeczy do ponownego użytku, zastosowanie jej w nowych kontekstach właśnie podczas sytuacji pozorowanej, o tyle celem teatralizacji jest ona sama i to, co filozof nazywa za Walterem Benjaminem *wartością ekspozycyjną*, która zakłada całkowite wyjęcie ze sfery użyteczności, a przez to również i niemożność zaistnienia profanacji (Agamben, 2006, ss. 110–114).

Kiedy popatrzymy jeszcze raz na wyspę przemienioną w wielką scenę świata, po której przechadzają się bohaterowie znani z literackiego kanonu, gdzie mieszają się zapożyczone z różnych książek motywy i wątki, gdzie, próbujący uniknąć językowego samookreślenia autor przyjmuje kolejne maski swoich bohaterów, to widzimy rzeczywistość, która poprzez nadmiar bodźców, jakimi operuje narrator, zatraca swą komunikowalność i nie wskazuje na nic poza samym językiem, poza parodystyczną grą literackimi powtórzeniami, które wybrzmiewając, jednocześnie wprowadzają chaos w powieściowy świat, przemieniając się niekiedy jakby w erudycyjny bełkot. Tę skłonność do wariacji i wieloznaczności, uciekanie od zwieńczenia wypowiedzi finalnym rezultatem, od nakreślenia monologowej prawdy można jednak odczytać jako pogłos Bachtinowskiej koncepcji języka i w ten sposób ocalić znaczenie tekstu, godząc się na poznanie niemające nigdy charakteru ostatecznego i wybrzmiewające w głosach wielu autorów, przywoływanych bezpośrednio lub na zasadzie prawdopodobnych odniesień (Ulicka, 2007, ss. 42–52).

---

[32] Henri Bergson w swojej pracy poświęconej śmiechowi również zwraca uwagę na ekspozycję gestów w komedii i niejako pomijanie czynów. „Czyn jest czymś zamierzonym, czymś w każdym razie świadomym; gest wymyka się bezwiednie, jest automatyczny. [...] gest ma w sobie jakąś wybuchowość, budzi naszą wrażliwość z uśpienia, w które gotowa już zapaść ukołysana, i dając nam przyjść do siebie przeszkadza brać rzeczy poważnie" (Bergson, 1995, ss. 97–98).

Można również, nie odżegnując się od wypowiedzianej przed chwilą myśli, dostrzec w znaczeniowej hiperaktywności omawianego tekstu przejaw maniakalnego pobudzenia narratora, który utraciwszy możliwość powrotu na wyspę znaną mu z okresu dzieciństwa i wczesnej młodości, a zatem utraciwszy swój dom i sensy, jakie się z nim wiążą, próbuje poradzić sobie ze stratą, oddzielając się od obiektu własnej afirmacji dzięki niewiarygodnemu wysiłkowi zapanowania nad znakami. Tutaj estetyczne uniesienie autora i wykorzystanie mowy jako maski utkanej ze sztucznego języka byłoby analogiczne ze zjawiskiem, jakie Julia Kristeva przypisuje zachodnim melancholikom, u których wyjściowa wiara w przekład, w możliwość nazwania absolutnie wszystkiego, w tym utraconego obiektu, po którym jednostka pogrąża się w fazie depresyjnej, skutkuje próbą zatriumfowania nad smutkiem poprzez językową obfitość, wręcz nurzanie się w chaosie ideacji. Ta ucieczka do wyobrażeń i języka jest formą walki przeciwko wewnętrznej symbolicznej abdykacji, pozwalającą cierpiącemu uniknąć zamknięcia w braku działania, w nicości i całkowitej destrukcji. Twórca powieści podobnie jak profesorka, której przypadek opisuje autorka *Czarnego słońca*, wypowiada się w sposób elokwentny, szybko, wręcz gorączkowo, z nutą zimnego i abstrakcyjnego podniecenia (Kristeva, 2007, s. 59). I tak jak ona mógłby zapewne powiedzieć, że życie obliguje go do nieustannego mówienia, choć nie jest w stanie zamknąć go we własnych relacjach, albowiem nie rozpoznaje w nich ani siebie, ani swojej egzystencji. „Mowa osoby w depresji jest maską – piękną fasadą skrojoną z obcego języka" (Kristeva, 2007, s. 60) – twierdzi Julia Kristeva, a wtóruje jej autor *Melancholii* w rozdziale swej książki poświęconym pseudotekstom i pseudonimom. Prawidłowość ta wybrzmiewa niemal w każdej partii tekstu Marinkovicia i w myśl opinii wyrażonej przez Marka Bieńczyka na temat książki Roberta Burtona *The Anatomy of Melancholy* – „nie było i zapewne nie będzie tylu zaproszonych gości: tylu zapożyczonych czy przytoczonych cytatów, myśli sentencji" (Bieńczyk, 2012, s. 32) – objawia się powracającymi wciąż atakami skojarzeniowego przyspieszenia, zmianami tonu wypowiedzi, a nade wszystko niespodziewanymi literackimi odwołaniami, czy równie zaskakującymi podstawieniami bohaterów w sytuacjach, w jakich można by się spodziewać kogoś innego, a które wszystkie razem mają moc destabilizowania podmiotu poprzez oferowanie mu ucieczki od konfrontacji ze stałym znaczeniem lub obiektem, poprzez stylistyczny *performance*.

Nie bez powodu zatem Mateo Bartol Svilić będzie miał poczucie, że wszystko, co się rozgrywa na wyspie, to jedynie „klaunov program" („program klauna") i „spasonosna farsa" („zbawienna farsa"), które pod pozorem lekkości i zabawy ukrywają trudną i nieakceptowaną rzeczywistość okupacyjną[33]. „Biti lud – powie Longo, główny klaun tego przedstawienia – znači biti

[33] Powieściowa „atmosfera" bliska jest humoryzmowi Luigi Pirandella, który opiera się na rozlicznych antynomiach objawiających się w charakterach postaci, w międzyludzkich sytuacjach, w zjawiskach społecznych i w fenomenach o zupełnie abstrakcyjnej naturze, objawiających brak koherencji wewnątrz rzeczywistości. Humoryzm, zauważa Joanna Zając, komentując koncepcję

slobodan"[34] (Marinković, 2008. s. 250). I to właśnie za nim, za tym wielkoludem, który w słoneczne dni będzie biegał po wybrzeżu z czarnym parasolem, aby przywrócić mrok oczom, by go nie mamiły więcej kłamliwym błękitem, schowa się w ostatnich partiach książki autor, jakby wierząc wraz z nim, że śmiech, który Jean Paul porównuje z opisywanym przez Greków wzniosłym szaleństwem, „»w wyniku działania ja parodystycznego«, kpiącego z własnej szczególności, przekształca ciężar melancholii w lekkość wolności" (Bieńczyk, 2012 s. 73). Pozorne jednak jest to zwycięstwo, albowiem w spektaklu, który się rozgrywa na wyspie, nie zakłada się ścisłego przylegania do siebie myśli i czynów, o czym w pokrętny sposób informuje nas Longo, pragnący uczestniczyć w wydarzeniu, które przekroczy „sve ove varljive granice shvatljivosti"[35] (Marinković, 2008, s. 250). Powtarzając tę z ducha Bachtinowską formułę o niemożności zamknięcia świata w jednym stałym sensie, będzie jednocześnie sygnalizował swój depresyjny nastrój: „Ali meni nije do predstave! Ja hoću originalan, neočekivan, za nekoga i potresan i tužan događaj"[36] (Marinković, 2008, s. 250). Maskarada zatem, którą obserwujemy od momentu wkroczenia Matea Bartola Svilicia na wyspę, to wbrew pozorom nie przejaw świątecznej radości, ale dzieło melancholii, jej zgrabne oszustwo, w którym maski humoru, parodii i ironii mają przykryć niedostatki życia „u ovom najboljem od svih mogućih svjetova" („w tym najlepszym z możliwych światów"), jak z przekąsem zauważy bohater, parafrazując słowa niemieckiego filozofa. Spektakl, który melancholia inscenizuje na wyspie, przemienia ją w przestrzeń wystawienniczą, w scenę, którą podobnie jak Agambenowskie muzeum charakteryzuje niemożność użycia i mieszkania (Agamben, 2006, s. 106). I rzeczywiście, bohater, przybywszy na wyspę, spostrzeże przede wszystkim martwotę otoczenia: „kuće ne dišu, mislio je, ugasio se život u njima"[37] (Marinković, 2008, s. 230). Przygnębiającą atmosferę miejsca dopełni jeszcze teatralny charakter oglądanej rzeczywistości i poczucie, że to wszystko, co się wokół rozgrywa, to jedynie błazenada, która nie przynosi ulgi, nie przywraca utraconej Itaki i nie pozwala zastąpić jej czymś innym. „Czy fikcja tego typu – pyta francuska badaczka – nie jest, jeśli nie lekiem antydepresyjnym, to przynajmniej przetrwaniem, zmartwychwstaniem…?" (Kristeva, 2007, s. 56). Zdaniem Marka Bieńczyka – niekoniecznie. Jak wskazuje pisarz, „ironia i śmiech wzmagają melancholię; zamykają ironistę i człowieka śmiechu w więzieniu z echa tego śmiechu, rozpętują straszliwe »sam na sam«, w którym trwa ciągła, ciemna, trucicielska walka świadomości, targanej faktem swego bycia, z samą sobą"

---

włoskiego twórcy, „właściwie nie uwzględnia tej perspektywy poznawczej, która łagodzi nieco wizerunek świata, ujawniając jego komiczne aspekty. Co więcej, dzieła posługujące się tą kategorią – nie śmieszą, lecz zmuszają do surowej oceny międzyludzkiej i społecznej rzeczywistości" (Zając, 2003, ss. 155–158).

[34] „Być szalonym, znaczy być wolnym".

[35] „[W]szystkie te granice pojmowalności".

[36] „Ale ja nie mam ochoty na przedstawienie! Ja chcę oryginalnego, nieoczekiwanego, dla kogoś może i wstrząsającego, i smutnego wydarzenia".

[37] „[D]omy nie oddychają, myślał, zgasło życie w nich".

(Bieńczyk, 2012, s. 74). Ironia i śmiech zdają się więc mieć moc diabelską, jak chciał Charles Baudelaire, być przejawem ziemskiej obecności Szatana, jak konstatuje z kolei autor *Melancholii*. Tekst chorwackiego pisarza wpisuje się w nakreśloną tu wizję i nie pozostawia wielkich nadziei, jest co najwyżej chwilową formą przetrwania, teatralnym wręcz rozmnożeniem masek, nagromadzeniem cytatów, które jednak nieuchronnie prowadzi jego autora do grobu[38], do stanu, w którym potrzeba metaforyzowania czy tłumaczenia wygasa, na co wskazują przywoływane w powieści wielokrotnie słowa „never more" i fakt, że Ranko Marinković kończy właśnie tą książką swój literacki dorobek. Zamyka usta i umiera jako pisarz-melancholik.

Powieściowa wyspa, jawiąca się zatem początkowo jako dom, centrum prywatnego wszechświata, mityczna Itaka, z czasem przemienia się w obiekt utracony, przedmiot żałoby i depresji, nieosiągalne miejsce pierwotne, wokół którego, jak chciał Marek Bieńczyk, rozrasta się nieograniczona ilość „kartek", tekst-palimpsest oparty na strategii cytatu, w którym melancholijne „ja" podejmować będzie nieskuteczne, jak się okaże, próby odbudowania siebie poprzez okrężną pracę zapożyczeń. Jednocześnie w pracy tej, której akcja zostaje usytuowana na wyspie, innej jednak niż ta wyobrażona, ukazuje się ten zakątek jako scenę, na której się rozgrywa przedstawienie teatru absurdu, gdzie melancholijny podmiot skazany jest na horror powtórzenia, na inscenizowaną, mechaniczną wesołość, będącą zaledwie parodią rajskiego szczęścia.

II. Pavla Pavličicia teatr tragiczny

„Roman *Koraljna vrata* (1990.) zauzima iznimno mjesto i u Pavličićevu osobnom opusu, i u suvremenoj hrvatskoj književnosti, a po svemu sudeći i u širem sklopu europske postmoderne"[39] (Oraić-Tolić, 1998, s. 198) – zauważa Dubravka Oraić-Tolić we wstępie do artykułu poświęconego książce chorwackiego filologa i literata Pavla Pavličicia[40]. Badaczka znajduje uza-

[38] „Niewidoczna, »zagadana« śmierć w środku. Tak właśnie, geometrycznie – z pustym, ciemnym centrum, a wokół pędzące po obwodzie słowa – przedstawia się mym oczom melancholijne wyliczanie. Melancholia ma skłonność do, by tak rzec, struktur kolistych"– pisze Marek Bieńczyk, a słowa jego zdają się przywoływać czy odwoływać do sceny z powieści Marinkovicia, w której główny bohater ginie w odmętach wody, w ciemności, w morzu słów, które z siebie wydał. Scenę tę można odczytać jako metaforyczne przedstawienie śmierci samego autora (Bieńczyk, 2012, s. 56).

[39] „Powieść *Koraljna vrata* [*Brama koralowa*] (1990) zajmuje wyjątkowe miejsce i w osobistej suściźnie Pavličicia, i w chorwackiej literaturze współczesnej, a najpewniej i w szerszym kontekście europejskiej postmoderny".

[40] Pavao Pavličić (Vukovar, 1946), najbardziej płodny współczesny pisarz chorwacki oraz badacz literatury. Studiował na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Zagrzebiu, gdzie w 1969 roku ukończył komparatystykę literacką oraz studia z zakresu języka włoskiego. Doktoryzował się w 1974 roku pracą poświęconą metryce w literaturze chorwackiej. Od 1970 roku pracuje na macierzystym wydziale w Zakładzie Komparatystyki Literackiej, gdzie wykłada literaturę re-

sadnienie dla tego mniemania, po pierwsze, w szczególnym rozłożeniu charakterystycznych cech poetyki Pavličicia oraz poetyki literatury postmodernistycznej, z którą powieść Chorwata łączy m.in. skłonność do zacierania granic między poszczególnymi obszarami rzeczywistości, podejmowanie w tekstach zagadnień z zakresu poetyki, upodobanie do autoreferencyjności i intertekstualności, ożywiania trywialnych gatunków, zacierania granicy między literaturą wysoką i niską oraz, po drugie, w pytaniu o moralność, które, zdaniem badaczki, jeżeli nawet niezupełnie świadomie, to jednak całkowicie jasno, po raz pierwszy zostaje postawione przez postmodernistę w omawianej powieści[41]. Przejście od problematyki podejmującej kwestię przenikania się literatury i realności do spraw o charakterze aksjologicznym dokonuje się, w odczuciu interpretatorki tekstu, poprzez trzy kolejne zwroty, jakie zachodzą w płaszczyźnie tematycznej utworu. Poszukiwania całkowitego *Osmana*, największego, choć niepełnego chorwackiego dzieła doby baroku autorstwa Ivana Gundulicia, powiązane z rozważaniami głównego boha-

---

nesansu i baroku. Ponadto udziela się m.in. jako tłumacz literatury włoskiej (przekładał Itala Calvina), pisarz oraz scenarzysta filmowy. Jego wczesny dorobek literacki Slobodan Prosperov Novak określa mianem eskapistycznej fantastyki, od której pisarz z czasem miał odejść, pozostając jednak wierny w swoich tekstach niskiemu zaangażowaniu społecznemu. W kolejnych powieściach objawia się jego tendencja do sięgania po problematykę naukową oraz skłonność do form trywialnych. Ceniony jest zwłaszcza jako autor powieści kryminalnych. W swoim dorobku posiada około siedemdziesięciu wydanych prac – zbiorów opowiadań, m.in.: *Lađa od vode* (1972), *Vilinski vatrogasci* (1975), *Dobri duh Zagreba* (1976), *Skandal na simpoziju* (1985), *Kako preživjeti mladost* (1997), *Otrovni papir* (2001), powieści, m.in. *Plava ruža* (1977), *Umjetni orao* (1979), *Večernji akt* (1981), *Rakova djeca* (1988), *Koraljna vrata* (1990), *Diksilend* (1995), książki o charakterze liryczno-wspomnieniowym, poświęcone rodzinnemu miastu, m.in.: *Dunav* (1983), *Vodič po Vukovaru* (1997), *Vukovarski spomenar* (2007) oraz felietony, m.in.: *Zagrebački odrezak* (1985), *Inventura* (1989), *Prolazna soba* (1992), *Rukoljub* (1995), *Ulica me odgojila* (2004). Wśród filmów, do których przygotowywał scenariusze, znajdują się m.in.: *Ritam zločina* (1981), *San o ruži* (1986), *Osuđeni* (1987), *Čovjek koji je volio sprovode* (1989), *Vukovar se vraća kući* (1994), *Treća žena* (1997). Zob. S. P. Novak, *Pavličićev nepregledan ali stabilan prozni opus…* (Novak, 2004, ss. 84–88). O dorobku Pavla Pavličicia pisali ponadto m.in.: M. Tatarin, *Polomljeno poetičko zrcalo* (Tatarin, 1991); V. Bogišić, *Navrnute misli: fikcionalni ogledi zbilje (1991–1996)* (Bogišić, 1997); J. Matanović, *Prvo lice jednine* (Matanović, 1997); H. Miletić, *Đakovštinom utjelovljeni: eseji i kritike* (Miletić, 2000); V. Visković, *Umijeće pripovijedanja: ogledi o hrvatskoj prozi* (Visković, 2000); M. Kovačević, *Pripovijedanje i stvaralaštvo: „agregatna stanja" narativnog diskursa* (Kovačević, 2001); J. Pogačnik, *Backstage: književne kritike* (Pogačnik, 2002); M. Tatarin, *Kućni prijatelj: ogledi o suvremenoj hrvatskoj prozi* (Tatarin, 2004); I. J. Bošković, *Protiv zaborava: kritike* (Bošković, 2006); *Miasto w kulturze chorwackiej* (Falski & Kryska-Mosur, 2008); J. Pogačnik, *Kombajn na književnom polju: proze, pisci, pojave* (Pogačnik, 2012).

[41] Koncepcja pierwszeństwa Pavla Pavličicia w kwestii poruszania problematyki o charakterze moralnym na gruncie postmodernizmu nie zyskałaby najprawdopodobniej aprobaty Józefa Życińskiego, który stanowczo rozdziela postmodernizm konstruktywny, w ramach którego wyzwolenie z wielu iluzji oświecenia „łączy się z otwarciem na transcendentną rzeczywistość prawdy i sensu" od jego wersji dekonstrukcyjnej, populistycznej, będącej nośnikiem pesymizmu, negacji, zerwania z tradycją oświecenia, poczucia bezsensowności oraz nieobecności kategorii moralnych. Zdaje się, że chorwacka badaczka, oceniając dokonania Pavla Pavličicia, widzi je w kontekście tej drugiej, „paraintelektualnej" odmiany postmodernizmu, którą cytowany przez Życińskiego Wolfgang Welsch określa mianem „nieznośnej i nieproduktywnej" (Życiński, 2001, ss. 27–29).

tera powieści, filologa Krsto Brodnjaka, dziedziczącego niejako swoje zajęcie po autorze książki, badaczu rodzimej literatury doby manieryzmu i baroku, w których podejmuje on temat kształtu narodowej literatury Chorwacji, badaczka odczytuje jako zwrot ku intertekstualności. Ta miałaby ustąpić miejsca przemieszaniu fikcji i faktyczności (Dubravka Oraić-Tolić sięga tutaj po termin *fiktofaktalnost*, przejąwszy go od współczesnej amerykańskiej postmodernistycznej krytyki)(Oraić-Tolić, 1996) na skutek odnalezienia przez filologa pełnego, a więc doskonałego poematu, który za sprawą wysypującego się zeń proszku zaczyna przemieniać wyspiarską rzeczywistość w krainę ogarniętą epidemią zdrowia. Skutki tych wydarzeń – przemiana tożsamości chorwackiej literatury narodowej skazanej dotąd na deficyt, na ułomność, w spuściznę doskonałą, a więc możliwą do scharakteryzowania np. za pomocą słów Władysława Tatarkiewicza – „brak braków"[42], dotykają jednak nie tylko jej samej, ale i organizacji świata niejako rzeczywistego, w którym rzecz się dzieje. Oto będąca przestrzenią opisanych wydarzeń wyspa Lastovo staje się miejscem nierozróżnialności zdrowia i choroby, życia i śmierci, dobra i zła, w czym chorwacka badaczka widzi trzecie przesunięcie, tym razem od przemieszania fikcji i faktyczności do moralności (Oraić-Tolić, 1996, s. 202). Ta ostatnia wybrzmiewa więc w postaci pytania o sensowność zakłócania zastanego porządku świata, zacierania granic między tym, co realne, a tym, co sytuuje się po stronie zmyślenia, w czym można by dostrzec krytykę postmodernizmu wypowiedzianą jego własnymi środkami. Wychodząc zatem od problematyki ściśle filologicznej, w której centralnym zagadnieniem jest obraz chorwackiej literatury i ciążąca na nim niedoskonałość niepełnego dzieła Ivana Gundulicia, centralnej pracy dla narodowej tradycji kraju, tak jakby powtarzając gest Umberta Eco z *Imienia róży*, głównego tekstu zachodniej teorii literackiej, jak pisze o nim Oraić-Tolić (Oraić-Tolić, 1996, s. 201), książki, której tematyczną osnową jest los zagubionej części Arystotelesowskiej *Poetyki*, dochodzi Pavao Pavličić do refleksji na tematy podstawowe, związane z zasadnością istnienia choroby, czy ogólnie – wszelakich przejawów zła w świecie, pochodzenia tego ostatniego oraz możliwości ingerencji człowieka w zmianę istniejącego ładu.

Wskazane motywy w efekcie pozwolą zobaczyć powieściową wyspę jako scenę świata, na której rozgrywa się dramat człowieka, jako Tischnerowskie „gdzie" miejsca spotkania, na które jednostka się otwiera, aby rozpoznać, iż w jej rękach jest zguba lub ocalenie[43]. Istota jej tragiczności nie zostanie jed-

[42] Władysław Tatarkiewicz, objaśniając pojęcia „doskonałość" i „doskonały", wywodzi je od łacińskich – „perfectio" i „perfectus" i podaje ich znaczenie kolejno jako: dokonanie, dokończenie, wykończenie oraz dokonany, dokończony oraz wykończony. Pokrywa się to z najstarszą, jak wskazuje filozof, definicją doskonałości, jaką podał Arystoteles w *Metafizyce*. Obok dwóch innych (choć bliskich) znaczeń wyrazu wskazał on i to, w którym twierdzi się, iż doskonałe jest to, co jest zupełne, zawiera wszystkie należne części. Stąd u Tatarkiewicza *carentia defectus* (Tatarkiewicz, 1976, ss. 5; 9).

[43] Józef Tichner wskazuje, że człowiek jest istotą dramatyczną, że żyje w ten sposób, iż bierze udział w dramacie, otwierając się na innego człowieka, na świat jako scenę dramatu oraz

nak wyrażona tak charakterystycznym dla przedstawicieli populistycznej odmiany postmodernizmu, jak twierdzi Józef Życiński, krzykiem (Życiński, 2001, s. 21), lecz poprzez przywołanie i powtórzenie greckiej tragedii. Wyspiarska scena okaże się bowiem przestrzenią ekspozycji dramatu, który się opiera na jednym z typów mitów mówiących o pochodzeniu zła, na tym, który Paul Ricoeur w *Symbolice zła* określa mianem *tragicznego*. Zgodnie z koncepcją filozofa w mit ten wpisana jest tragiczna teologia Boga, który kusi, zaślepia i gubi oraz równie tragiczna wizja bohatera, który z założenia jest winny. Zbawienie nie ma tutaj nic wspólnego z „odpuszczeniem grzechów", także funkcjonuje z określnikiem „tragiczne" i polega na swoistym estetycznym wyzwoleniu, które przemienia się co najwyżej w litość dla samego siebie (Ricoeur, 1986, s. 164). Rozpoznanie tak ujętej tragiczności, która jak wszystkie pozostałe typy wskazane przez autora *Egzystencji i hermeneutyki*[44] jest formą *aprioryczną*, pewnym konstruktem, który wyposaża badacza w siatkę pojęć, jak i *aposterioryczną*, którą należy poprawiać w procesie jej konfrontacji z doświadczeniem, wymaga zatem zgody na elastyczność, na stopniowe rozpoznawanie masek bohaterów przedstawienia. To ostatnie bowiem początkowo objawia inną niż wskazana prawidłowość, nosi znamiona czy odblaski różnych typów mitycznych wyróżnionych przez Paula Ricoeura.

1. Raj Wszechobdarowanej

Pierwotnie wyspa, na którą przybywa Krsto Brodnjak, jawi się jako zagubiony pośród morskich fal odludny ląd, pogrążony w zimowym śnie. „Bio je to otok zimi, dalek i sam"[45] (Pavličić, 1998, s. 25) – zauważa mężczyzna, stojąc w polu pośród winnic oraz drzew oliwnych i patrząc przez otwarte drzwi niewielkiego wiejskiego kościoła na obraz przedstawiający wskrzeszenie Łazarza. W kontemplacji tego ostatniego odnajdzie filolog wymowę otaczającego go krajobrazu, który niczym biblijny bohater czeka na Chrystusa, aby ten go przebudził:

> Slika je cijelome krajoliku davala pun smisao, jer ona je nekako sve pokrivala. Ona je govorila o poljima što spavaju pod naletima zimskoga vjetra, čekajući proljeće koje će sve probuditi kao što je Krist probudio Lazara. Još više, slika je govorila o Lastovu i njegovu životu: čitav je otok spavao nasred pučine, zaboravljen, mr-

na przepływający czas, który dzieje się między jednostkami. Uczestnictwo w dramacie jest zaś przyswajaniem siebie, a w kontekście pracy Pavla Pavličicia – także przyswajaniem świata jako takiego i wpisanych weń zasad (Tischner, 1998, s. 10).

[44] Paul Ricoeur prezentuje poza wskazanym typem tragicznym jeszcze cztery typy mitycznych przedstawień dotyczących pochodzenia zła: dramat stworzenia, w którym początek zła jest tożsamy z początkiem wszechrzeczy, mit adamaicki, który łączy źródło zła z jakimś przodkiem aktualnej ludzkości, którego kondycja jest analogiczna do naszej, oraz mit duszy wygnanej, rozszczepiający człowieka na duszę i ciało, i przyporządkowujący zło temu ostatniemu. (Zob. omówienie poszczególnych typów w: Ricoeur, 1986, ss. 153–337).

[45] „Była to wyspa zimą, daleka i sama".

tav, ostavljen starcima, izoliran i bez budućnosti, i čekao nekoga da ga probudi, ćuteći u sebi lazarovsku snagu za nov život[46] (Pavličić, 1998, s. 25).

Wyspa w tej odsłonie odkrywa się w zimowych barwach uśpienia jako bierny, czekający na wiosenne ożywienie Łazarz. Snujący refleksję nad jej dolą bohater przeczuwa, że rolę Chrystusa-wskrzesiciela odegra tutaj przypadek, jakby bojąc się nadać mu własne imię, które, jak zauważa wspomniana chorwacka badaczka, jest nazwą znaczącą, odsyła bowiem do metaforyki chrześcijaństwa, do krzyża. Ten zaś jest przede wszystkim symbolem Chrystusa i jego męki[47]. Jeżeli wziąć pod uwagę podobieństwo imienia bohatera (Krsto) do imienia Zbawiciela ludzkości (Krist) oraz to, że bohater w momencie przybycia na wyspę osiągnął wiek Chrystusowy, ma trzydzieści trzy lata, analogia wydaje się oczywista. Bohater o imieniu Krsto na łamach powieści spróbuje zatem wejść w rolę Chrystusa (Krista), budziciela, czego zapowiedź odnaleźć można w omawianej scenie, jednej z tych, które otwierają książkę i pierwszej, w której nakreślony został obraz wyspy i gdzie przepowiada się jej zmartwychwstanie.

Przebudzenie, o którym mowa, dokona się jednak na innym gruncie aniżeli teologia chrześcijańska, co zdaje się potwierdzać intuicję Paula Ricoeura, dotyczącą trwania ludzkości w wielości mitów, a zarazem ukazywać tekst Pavličicia jako głęboko osadzony w poetyce postmoderny, której zarzuca się zależność od „wesołych scenariuszy dowolności"[48]. Przyczyną cudów, jakie się rozegrają na wyspie, jej powrotu do życia i kolejnych uzdrowień mieszkańców, stanie się osławiona w chorwackim literaturoznawstwie książka – rękopis *Osmana* zawierający wszystkie pieśni, łącznie z czternastą i piętnastą, a zatem tymi, które do dzisiaj uznaje się za zaginione, co z kolei pozwoli wpro-

[46] „Obraz nadawał całemu krajobrazowi kompletny sens, ponieważ jakoś wszystko pokrywał. Mówił o polach, które śpią pod podmuchami zimowego wiatru, czekając na wiosnę, która wszystko przebudzi, tak jak Chrystus przebudził Łazarza. Jeszcze więcej obraz mówił o Lastowie i jego życiu: cała wyspa spała na otwartym morzu, zapomniania, martwa, pozostawiona starcom, wyizolowana i bez przyszłości, i czekała na kogoś, kto ją obudzi, czując w sobie siłę Łazarza do nowego życia".

[47] Dubravka Oraić-Tolić wskazuje, że krzyż jest metaforą chrześcijaństwa, a tym samym przeciwwagą dla islamu, o którym mówi się w poemacie Ivana Gundulića *Osman*. Nazwisko bohatera – Brodnjak – które odsyła z kolei do pojęcia „brod" (czyli „statek"), przywołuje metaforyczną topikę, oznaczającą poezję. Powieściowy bohater wchodzi w rolę tego, który niszczy idealne dzieło poetyckie w imię zachowania dotychczasowego porządku świata, poświęcając tym samym największe odkrycie w swojej karierze i szanse na sławę. W odczytaniu badaczki nadanie znaczącego imienia głównemu bohaterowi (i dwóm innym pierwszoplanowym postaciom – lekarce Zorze i dziecku zwanemu Osmanbegović) jest elementem intertekstualnej gry, jaką podejmuje autor (Oraić-Tolić, 1998, s. 204).

[48] Józef Życiński pisząc o cechach „postmodernistycznego hitu", powołuje się na słowa Wolfganga Welscha: „jego igraszki sięgają od naukowych uniwersalnych mikstur w sosie Lacan – Derrida – Tunke do wesołych scenariuszy dowolności stanowiących krzyk mody w kulturze. […] Krzyżuje się więc libido z ekonomią, systemy cyfrowe z cynizmem, nie zapominając o ezoteryzmie i symulacji, do tego jeszcze coś z New Age i Apokalipsy – postmodernistyczny hit gotowy". Powieść Chorwata zdaje się dzielić te zarzuty, nie rezygnuje przy tym jednak z pewnego ciężaru moralnego (Życiński, 2001, s. 29).

wadzić na scenę już nie przywoływanego wcześniej Chrystusa, ale bohaterkę greckiej mitologii. Odnalezienie doskonałego dzieła i jego otwarcie będzie bowiem równie znamienne w skutki, jak niegdyś uchylenie wieka puszki przez Pandorę, która według przekazu Hezjoda stała się przyczyną wszelkiego zła na świecie.

W powieści *Koraljna vrata* znaczenie tego aktu na początku wydaje się być przeciwne (jednoznacznie pozytywne), a wszelkie relacje i prawidłowości znamienne dla klasycznego przekazu – odwrócone. Oto bowiem w miejsce pięknej kobiety obdarzonej wszelkimi atutami podstawiony zostaje lekko niedowidzący filolog w średnim wieku, który znużony swoim codziennym życiem w Zagrzebiu, chorobą wciąż młodej żony i odpowiedzialnością za nią, ucieka na wyspę Lastovo w poszukiwaniu starych rękopisów, mając nadzieję na odkrycie tego najważniejszego – barokowego poematu Ivana Gundulicia, co, ku jego własnemu niedowierzaniu, udaje mu się osiągnąć. Zamiana płci głównego bohatera widowiska wiąże się jednak z pozbawieniem go stereotypowych cech przypisywanych mężczyznom oraz wyposażeniem w nie racjonalną i zdystansowaną miejscową lekarkę Zorę. Można by zatem uznać, że ciekawski i skłonny do wiary w cuda bohater to hermafrodyta, który nosi w sobie cechy typowe dla obu płci. Dostrzeżenie androgyniczności bohatera przybliża poniekąd powieść Pavla Pavličicia i jego adaptację mitu o Pandorze do tradycji włoskiej, której kształt nadał Giovanni Boccaccio, wyobrażając posiadacza puszki bądź jako mężczyznę, bądź hermafrodytę właśnie (Panofsky & Panofsky, 2010, s. 23).

Ta pierwsza ambiwalencja znamionuje kolejne, a tekst Chorwata, mimo iż powtarza pewne elementy wizji autora *Dekameronu*, w gruncie rzeczy ją rozsadza. W powieści bowiem, zgodnie z upodobaniem postmodernistów do entropii oraz, co się z tym wiąże, totalnej równoprawności wszelkich odniesień i wykładni, nic nie jest takie, jakie się wydaje, czy jakie powinno być, aby się wpisywać w znany z mitycznych przekazów schemat, w ramach którego posiadacz naczynia rozprzestrzenia za jego pośrednictwem wszelkie nieszczęścia. Zdobycz, której właścicielem staje się badacz literatury, ma, jak już zaznaczono, niejako wbrew historii o Pandorze i jej puszce, pozytywną moc, albowiem w wyspiarskim światku za sprawą pyłu z książki dochodzi do kolejnych cudów – chorzy na śmiertelne infekcje nagle całkowicie zdrowieją. Inwersji podlega zatem kierunek zmian, jakie zachodzą po otwarciu znaleziska – w miejscu chorób i zła, które miały wypełznąć z puszki Pandory, znajdujemy to, co można by określić mianem dobra lub tego, co się nim wydaje.

Rozpoznanie w sylwetce Krsta Brodnjaka spadkobiercy mitycznej bohaterki, którą wskrzesili do życia ojcowie Kościoła, próbując poprzez antyczną analogię potwierdzić doktrynę grzechu pierworodnego, i w której w XVII wieku John Milton widział wcielenie pierwszej biblijnej kobiety, Ewy, straciłoby poniekąd swoją zasadność, gdyby wziąć pod uwagę, że choć z historii obu bohaterek powielony został mechanizm działania, zgodnie z którym na skutek otwarcia puszki, sięgnięcia po zakazany owoc czy doskonały poemat zmianie

podlega dotychczasowy porządek rzeczywistości, to nie zgadza się kierunek modyfikacji – od dobra ku złu. Tym niemniej próba dojrzenia Pandory w masce bohatera nie byłaby chybiona, gdyby odrzucić naznaczoną śmieszną pomyłką adaptację Giovanniego Boccaccia, a nade wszystko Hezjodowską wersję mitu, jaka zdominowała i właściwie wyparła jego wcześniejsze realizacje[49]. Zgodnie z nimi, jak zauważają Dora i Erwin Panofscy, Pandora nie miała żadnej puszki, być może wcale nie ona otworzyła naczynie, jakie stało się jej emblematem[50] i, co najważniejsze, była nie tą, która przynosi światu zło i choroby, ale tą, która jest „wszechobdarowaną" i „wszechdarem", o czym zapomniało średniowiecze, a do czego powrócili francuscy, po nich również angielscy i holenderscy humaniści, przywracając w ten sposób mitycznej bohaterce przymioty, które przypisywali jej starożytni. W najstarszych zachowanych przekazach bowiem, zauważa Gail Thomas, w których pojawia się jej imię – w *Ptakach* Arystofanesa i u greckiego poety Hipponaksa z Efezu, Pandora występuje jako bogini, Matka Ziemia, odpowiadająca za wszelką pomyślność i obfitość, jako ta, która jest witana niczym długo wyczekiwany dar (Thomas, 2009, s. 4), co wskazywałoby na pierwotną negatywność świata, a zatem i zależność omawianej wizji od mitu określanego przez Ricoeura jako dramat stworzenia, w ramach którego porządek pojawia się nie na początku, lecz na końcu, przez co zniesiona niejako zostaje kwestia konieczności zbawienia[51].

Pozytywny wymiar zawartości naczynia podkreślony zostaje, zaznaczają znawcy tematu, również u Babriosa, greckiego bajkopisarza z Syrii, żyjącego na przełomie I i II wieku n.e., którego 58. bajka „zawartość pitosa ograniczyła do dóbr, a pomijając wszystkie imiona własne, traktowała wyłącznie o »człowieku« po prostu, o »anthropos«, czyniąc zeń bohatera tragedii" (Panofsky & Panofsky, 2010, s. 94). Analizując miedzioryt Bonasone, który jest ilustracją tejże bajki, Dora i Erwin Panofscy piszą z kolei: „W całkowitej zgodności z tą wersją czynu owego dokonuje postać reprezentująca gatunek »homo sapiens« w formach tak typowych, jak to tylko możliwe: brodaty mężczyzna w średnim wieku charakteryzujący się zaledwie »żądzą wiedzy«" (Panofsky & Panofsky, 2010, s. 94). Wariant ten, najbliższy Pavličiciowskiej adaptacji mitu,

---

[49] Gail Thomas wskazuje dwa pierwotne źródła, w których pojawia się historia Pandory – *Prace i dni* Hezjoda z około 800 roku p.n.e. oraz znacznie wcześniejsze (z około 2500 roku p.n.e.) pisma scholastyków, którzy pracowali nad rysunkami z waz oraz zwojami papirusu, na których opisywano obchody święta boginki Pandory. To drugie źródło, jak podaje autor, przedstawia zgoła odmienną historię bohaterki, zgodnie z którą jest ona pozytywną postacią, przynoszącą ludzkości wszelkie dobra i obfitość (Thomas, 2009, s. 3).

[50] Dora i Erwin Panofscy, próbując przytoczyć zmienne losy Pandory i kolejne przekształcenia mitu, jakich dokonywali pisarze, wspominają, że Filodemos z Gadary twierdzi, iż to mężczyzna otworzył dzban, który potem zyskał sławę jako puszka. Również Giovanni Boccaccio miał sobie wyobrażać Pandorę jako mężczyznę lub hermafrodytę (Panofsky & Pankofsky, 2010, ss. 21; 23).

[51] Paul Ricoeur wskazuje, że mity, które określa mianem „dramatu stworzenia", opowiadają o ostatecznym zwycięstwie ładu nad chaosem i że do tego typu, choć nie w sposób jaskrawy, przynależą m.in. teogonie Homera i Hezjoda. Filozof zaznacza również, że człowiek nie jest tutaj źródłem zła, ale je zastaje i kontynuuje (Ricoeur, 1986, ss. 168–169).

rezygnuje zatem z przyznania sprawcy zdarzeń cech charakterystycznych, widząc w nim przedstawiciela ludzkości. Podążanie za tą interpretacją pozwala zobaczyć w Krsto Brodnjaku jednostkę, która popychana chęcią zbliżenia się do doskonałości, pełni poznania, podejmuje się rozwiązania największej zagadki chorwackiej literatury, ta zaś czynność wikła ją w tragiczność, z której, jak się okaże, nie ma zadowalającego wyjścia.

Sceną rozgrywającego się dramatu stanie się zaś wyspa Lastovo, która jeszcze przed odnalezieniem dzieła i otwarciem go jawić się będzie bohaterowi jako miejsce przynależące do jakiegoś innego porządku, przestrzeń manifestacji tajemnicy, czego oznaki dostrzeże bohater podczas pierwszych przechadzek po okolicy, kiedy scharakteryzuje ją jako miejsce „orgii zapachów" nieznanych mu dotychczas:

> Ovaj mu se otok, otkako je na njega stupio, stalno činio kao bezumna orgija mirisa, jer zrak je bio pun vonja mora, vjetra, raznih južnih trava, svakakvih neobičnih jela, sobe i ormari imali su različit vonj no drugdje, stari sanduci i rukopisi u njima odisali su lipom, čak je i njegova odjeća i koža mirisala drugačije[52] (Pavličić, 1998, s. 21).

Kwestia tajemnic skrywanych przez zakątek szybko zostanie wyjaśniona, albowiem w konsekwencji poczynań bohatera, analogicznie jak w micie o Pandorze, dojdzie do przemiany zastanego świata, przy czym – rzeczywistość powieściowa, podążając niejako za najstarszymi przekazami podejmującymi mit Wszechobdarowanej, przybierze kształt bliski ideałowi szczęścia, rajskiej rozkoszy, przeobrazi się w obszar wyjęty spod panowania choroby, tym samym zaś i śmierci, by z czasem, pod wpływem rozrastającej się „zarazy zdrowia", przybrać kształt krainy ludzi zaprzątniętych przede wszystkim maniakalnym wręcz pragnieniem czystości, postać sterylnego oddziału szaleńców. Ideał przekształca się w karykaturę samego siebie, narrator drwi z dzielonego najpewniej z autorem pragnienia dokonania wielkiego odkrycia i przemiany narodowej tradycji, a powieść objawia tym samym tę cechę, którą John Barth, autor idei „literatury wyczerpania", uznawał za ważniejszą dla postmodernizmu od samego autotematyzmu – skłonność do parodii[53]. Na

---

[52] „Ta wyspa, odkąd na niej stanął, stale jawiła mu się niczym bezrozumna orgia zapachów, ponieważ powietrze przepełnione było wonią morza, wiatru, różnych południowych traw, wszelakich niezwykłych dań. Pokoje i szafy miały odmienny zapach aniżeli gdziekolwiek indziej, stare skrzynie i rękopisy w nich pachniały lipą, nawet jego ubranie i skóra pachniały inaczej".

[53] Jak wskazuje Bogdan Baran, twórcy klasycznego postmodernizmu amerykańskiego – m.in. John Barth i Thomas Pynchon, byli przekonani, że literatura wyczerpała już wszelkie możliwe permutacje i kombinacje, skazana jest więc poniekąd na niemożność stworzenia czegokolwiek nowego. W obliczu takiej sytuacji postmodernistyczna literatura lat sześćdziesiątych XX wieku zaczęła tematyzować własne konwencje, sam John Barth uznał zaś za klucz do niej parodię i z rozmachem parodiował m.in. pogląd o śmierci (o)powieści. Pod koniec lat siedemdziesiątych odszedł od tej koncepcji, uznając ją za modernistyczną i stawiając na ideę literatury „odnowy". Chorwacki pisarz zdaje się również parodiować własne formuły postmoderny (Baran, 1992, ss. 145–148).

domiar tego w miejsce jedynego Boga podstawiony/a zostaje bohater(ka) uzurpujący/a sobie prawo do bycia Wszechobdarowanym/ą.

Utrzymanie zarysowanej utopijnej wizji ziemskiej szczęśliwości i kompletnego pojednania między ludzkością a bogami traci swą zasadność w obliczu wątpliwości, jakie nachodzą głównego bohatera spektaklu, kiedy zaczyna on podejrzewać, że to, co gotowy był uznać za dobro, jest tylko jego przebraniem, imitacją raju, że to, co wziął za „omnium munus" nosi raczej znamiona Boccacciowskiego „omnium minus". Próbując wraz z miejscowym proboszczem – don Špirem – dociec istoty zjawisk, które miały miejsce na wyspie, dochodzi do wniosku, że oto bieguny Dobra i Zła niczym w gnostyckim micie zamieniły się miejscami, że cudowne uzdrowienia poza ogólnym entuzjazmem wywołały również niebezpieczną ze swej istoty chęć usunięcia wszelkiego Zła ze świata, a więc przyczyniły się do rozbudzenia ludzkiej pychy, w efekcie stając się przyczyną zatarcia granicy między Złem a wszelkimi emanacjami Dobra.

> Oni hoće – powie filolog o mieszkańcach wyspy – da odavde protjeraju bolest, s ovoga otoka. Da ukinu svako zlo. A ako nema zla…
>
> – Nema ni dobra – zauważy jego rozmówca, dodając – Ovakvo zdravlje nije od Boga, ja to od početka govorim[54] (Pavličić, 1998, s. 182).

Wybrzmiała myśl potwierdza wypowiedziany przez Władysława Tatarkiewicza, a przed nim zauważony przez powołujących się na Empedoklesa – Lucilia Vaniniego i Josepha Scaligera, paradoks doskonałości, a mianowicie fakt, że „świat jest doskonały przez swą niedoskonałość" („perfectus propter imperfectionem") (Tatarkiewicz, 1976, s. 16). Analogiczny wydźwięk płynie z rozważań niemieckiego filozofa Oda Marquarda, autora książki noszącej znaczący tytuł *Szczęście w nieszczęściu*. Twierdzi on bowiem, iż pytanie o szczęście pozostaje abstrakcyjne do momentu, kiedy stawia się je w oderwaniu od pytania o nieszczęście. „Niczym niezmąconego szczęścia ludzie bowiem nie znają" – twierdzi myśliciel, zaznaczając jednocześnie, że oddzielanie tych dwóch tematów może być wręcz niebezpieczne (Marquard, 2001, s. 5), czego przejawy odnaleźć można w powieści Pavličicia, gdzie wskutek chwilowej absolutyzacji zastanego świata poprzez zatarcie granicy między oboma pierwiastkami dochodzi do sytuacji, w której szczęście staje się faktem, niewypływającym ze zbawienia lub wręcz warunkującym je. Dalsza perspektywa trwania takiego świata rodzi jednak, zdaniem filozofa, większe niebezpieczeństwo, które miałoby polegać na stałym zniesieniu opozycji, i co się z tym wiąże – z czasem na utracie wyobrażenia o wartości wszelkiego dobra. Zachowanie jej, utrzymanie obu pierwiastków, co proponuje w *Teodycei* Gottfried Wilhelm Leibniz[55], wydaje się Odowi Marquardowi jed-

[54] „Oni chcą stąd przepędzić chorobę, z tej wyspy. Znieść wszelkie zło. A jeżeli nie ma zła… / – Nie ma też dobra. […] Takie zdrowie nie jest od Boga, ja to od początku mówię".

[55] „Najwyższa mądrość – pisze filozof – w połączeniu z dobrocią, która jest tak samo nieskoń-

nak jeszcze bardziej kontrowersyjne, albowiem wiąże się z udzieleniem zgody na istnienie zła w imię utrzymania wartości pozytywnych. „Jeśli bowiem nie ma »malum« – pisze badacz – to nie ma i »optimum«; musi on »dopuścić« zło (*Übel*) jako warunek świata najlepszego z możliwych: szczęście optymalne jako cel uświęca nieszczęście jako środek" (Marquard, 2001, s. 11). Konstatacja ta, którą po Leibnizjańskiej teodycei powtarza nowoczesna filozofia historii, jest przejawem, jak zauważa współczesny niemiecki myśliciel, relatywizacji nieszczęścia przez jego teleologizację, bazuje na popularnej tezie – cel uświęca środki, przez co stawia Boga obok podmiotu historii we wszystkich jego wcieleniach (fichteańskim, heglowskim i marksistowskim) tak samo jak obok Machiavellego czy Lenina (Marquard, 2001, ss. 10–14). Zasada, która miałaby potwierdzać dobroć Boga, sama każe w nią wątpić. Jako formy zapobiegania temu impasowi wskazuje Odo Marquard próby neutralizacji problemu nieszczęścia (którym każdorazowo towarzyszyć musi neutralizacja także szczęścia) oraz usiłowania zrównoważenia tego pierwszego przez to drugie. Wątek zniwelowania kwestii nieszczęścia i jego odwrotności, kontynuuje myśliciel, podejmuje w swojej krytyce eudajmonizmu Kant, propagując neutralny do obu zjawisk stosunek, a w gruncie rzeczy wyparcie ich z filozoficznej refleksji (Marquard, 2001, ss. 15–16). Tam natomiast, gdzie temat zostaje utrzymany, wprowadza się idee kompensacji, które podsuwają pogląd, iż wszelkie nieszczęście wiąże się z zadośćuczynieniem w postaci szczęścia (Marquard, 2001, ss. 16–23). Paradoks sytuacji polegałby więc na tym, że zawsze pozostaje nierozwiązywalna. Nie rozstrzyga problemu również powieść Pavla Pavličicia, natomiast przywołanie go, a tym samym poddanie namysłowi, sytuuje czytelnika u podstaw teologii tragicznej, tej, która, jak wskazuje Paul Ricoeur, zasadza się na uznaniu wspólnego pochodzenia pierwiastków boskiego i diabelskiego, i, choć kwestia ta nie daje się pojąć myśli, znajduje swoje odbicie w widowisku, w dramacie, budząc refleksję pośrednią, która, jak pisze autor *Symboliki zła*, nie przestaje niepokoić (Ricoeur, 1986, s. 201). Zrodzona z walki złego boga i heroicznego bohatera tragiczność, którą francuski myśliciel tropi w dziełach starożytnych, wydaje się więc najlepszym kluczem do odczytania powieści Pavla Pavličicia, a motyw starcia wrogiej transcendencji z nieumiarkowanym w swych poczynaniach i pragnieniach bohaterem wzorem dla relacji w niej przedstawionych. Kim jest zatem bohater, którego poczynania śledzi czytelnik, maskę którego z bożków przybrał Krsto Brodnjak?

---

czona, mogła wybrać jedynie to, co najlepsze. Bo jak mniejsze zło jest pewnego rodzaju dobrem, tak samo mniejsze dobro jest pewnego rodzaju złem, jeżeli staje na przeszkodzie o wiele większemu dobru. […] W matematyce, gdy nie ma *maksimum* ani *minimum*, czyli niczego wyróżnionego, wszystko przebiega jednakowo lub, jeżeli to możliwe, nie dzieje się nic. To samo można powiedzieć na temat równie dobrze zorganizowanej jak matematyka doskonałej mądrości, że gdyby nie było najlepszego (*optimum*) spośród wszystkich możliwych światów, Bóg nie stworzyłby żadnego świata" (Leibniz, 2001, ss. 125–126).

2. Atlantyda czarnoksiężników

Podobieństwo jego imienia do imienia Boskiego, które było już akcentowane, i zarazem charakter jego czynu, w którym dostrzec można chęć ulżenia ludzkości w cierpieniu, pozwalają w nim dostrzec nowe wcielenie Zbawiciela. Przy czym porównanie to pozostaje zasadne tylko na gruncie koncepcji wyzwolenia ludzkości od zła tego świata i wprowadzenia jej do Nowego Jeruzalem. Pozostałe okoliczności pozwalają dostrzec bliskość bohatera nie do palestyńskiego Boga-człowieka, lecz do greckiego półboga Prometeusza, z którym dzieli on samozwańczy charakter czynu odartego z boskiego posłannictwa oraz działalność wprawdzie na rzecz ludzkości, jednakże nie w imieniu Prawdy, lecz w poszukiwaniu wiedzy oraz własnej satysfakcji i chwały. Obecność tych ostatnich, wzbogacona o motyw przemiany małej historii literatury chorwackiej, zaznacza się jeszcze w studenckich snach bohatera, w czasach poprzedzających odnalezienie sławnego rękopisu, lecz wyraźnie dochodzi do głosu, kiedy filolog spełnia swoje marzenie.

> Mislio je o svome otkriću i o onome što će to otkriće značiti, za njega i za druge. Dobro, možda će negdje ostati uvijek zapisano da je on, Krsto Brodnjak, tridesettrogodišnji istraživač iz Zavoda za književnost i teatrologiju u Zagrebu, otkrio na Lastovu kompletnoga *Osmana*. Dobro, možda će se njegovo ime spominjati u novinama, na radiu i na televiziji, možda će biti intervjua, možda će ovaj trenutak postati nezaobilazna fusnota u većini znanstvenih rasprava o starijoj hrvatskoj književnosti[56] (Pavličić, 1998, s. 33).

Początkowo wizja popularności, wywiadów, obecności w mediach i podręcznikach łechce próżność odkrywcy, dając mu chwilowe poczucie spełnienia w życiu. Z biegiem wydarzeń, które przyniosą świadomość leczniczych walorów książkowego pyłu, mrzonka ta okaże się zaledwie dziecinnym kaprysem, albowiem bohaterowi zamarzy się moc panowania nad ludzkim życiem i śmiercią, przez co otrze się on o grzech *hybris*. „Tim prahom – stwierdzi Brodnjak – možemo izliječiti koga god hoćemo, a možemo ga i ne izliječiti… Mi smo gospodari života i smrti"[57] (Pavličić, 1998, s. 86). Wyznaniem tym filolog zgłasza w zasadzie chęć zajęcia boskiego miejsca, przez co kwestionuje zastany porządek rzeczy i podaje w wątpliwość pierwotną dobroć najwyższego bóstwa i jego dzieła. Akcentując zaś winę bytu, zło właściwe naturze rzeczy, oraz wysuwając na pierwszy plan własną wolność i pły-

[56] „Myślał o swoim odkryciu i o tym, co ono będzie znaczyć dla niego i dla innych. Dobrze, może gdzieś zostanie zapisane na zawsze, że on, Krsto Brodnjak, trzydziestotrzyletni badacz z Zakładu Literatury i Teatrologii w Zagrzebiu, odkrył na Lastovie kompletnego *Osmana*. Dobrze, może będzie się wspominać jego imię w gazetach, radiu i telewizji, może będą wywiady, może ta chwila stanie się niezbędnym przypisem w większości naukowych rozpraw o dawnej chorwackiej literaturze".

[57] „Tym proszkiem możemy wyleczyć kogo tylko chcemy, a możemy go i nie wyleczyć… Jesteśmy władcami życia i śmierci".

nące z faktu jej posiadania nieumiarkowanie w chęci naprawy świata, daje podstawy do zawiązania się tragedii, rozumianej w duchu Ricoeurowskim. Kierowany zatem humanitarną potrzebą ludzkiego dobrobytu[58] podważa zasady teologii chrześcijańskiej poprzez odrzucenie idei zdążania ku wyższym celom, ku zbawieniu i królestwu Bożemu. Usiłując uczynić ród ludzki szczęśliwym na drodze nie do końca jasnych zabiegów technicznych, a więc dążąc do ziemskiej pomyślności ogółu, stara się od niego odsunąć grozę choroby i śmierci, przez co kłóci, niczym Prometeusz, ziemię z niebem, kwestionując, co już zostało powiedziane, jej doskonałość i sprawiedliwość Bożych rządów. Jego poczynania, przykryte maską altruistycznych pobudek (zdaniem Maxa Schelera altruizm stanowi formę zakamuflowanej nienawiści do siebie (Scheler, 2008, s. 94), przywdzianej w mylne szaty wyższych uczuć, co współgra z ogólnym stanem bohatera trwającego w poczuciu niezadowolenia z siebie), w gruncie rzeczy są jedynie przejawem nowoczesnych namiastek chrześcijańskiej miłości. Tej, w której Friedrich Nietzsche dostrzegał symptomy zgubnego resentymentu, a którą Max Scheler, biorąc ją w obronę, odróżnił od idei miłości humanitarnej, wyrosłej na odmiennym podłożu historycznym oraz psychologicznym i wskutek tego opierającej się na innych aniżeli miłość chrześcijańska wartościach: na umiłowaniu wszystkiego, co nosi ludzkie oblicze (Scheler, 2008, s. 119). Jak wskazuje Max Scheler, przyjęcie takich zasad w życiu wiedzie raczej na manowce aniżeli do raju albo, jak zobrazował to Goethe, do przeobrażenia świata w jeden wielki szpital, a ludzkości w humanitarnych pielęgniarzy (Scheler, 2008, s. 130). Trafność wizji autora *Fausta* potwierdza powieściowa rzeczywistość. Tuż po pierwszych uzdrowieniach wyspa przemienia się bowiem w ambulatorium, w którym jedni czekają na pomoc i diametralne polepszenie własnego stanu zdrowia, inni z zaciętością graniczącą z szaleństwem próbują na wszelki wypadek utrzymać „swoją" przestrzeń jak najbardziej sterylną, jakby wierząc, że w ten sposób, odsuwają od siebie możliwość choroby, a dwójka głównych bohaterów widowiska – filolog Krsto Brodnjak i lekarka Zora, biega wśród ożywionego tłumu, usiłując dociec sensu zachodzących zdarzeń i pomóc najbardziej potrzebującym. Kierowani miłością humanitarną, w której Max Scheler widzi zaledwie posta-

[58] Krzysztof Dorosz, podążając za tokiem myślenia Maxa Schelera, zauważa: „miłość humanitarna wypływa z gigantycznego poczucia *ressentiment* wobec Boga; jest wyrazem buntu wobec Istoty Najwyższej jako symbolicznej koncentracji wszystkich pozytywnych wartości. W perspektywie humanitarnej zatem człowiek jest kochany nie ze względu na swoje duchowe, moralne i fizyczne braki, które wydają się dostarczać szczególnej satysfakcji, jako aż nazbyt widomy dowód partactwa Pana Boga. Któż by zaś godził się na rządy partacza, a w dodatku nazywał je dobrymi i mądrymi? Oto pierwsza analogia do rewolty Prometeusza i jego współczucia dla ludzi. Następnie, jak wywodzi Scheler, humanitaryzm to postawa, która chętnie daje upust poczuciu litości, płynącemu z sentymentalnej partycypacji w stanie psychicznym drugiego człowieka; postawa chciwego rejestrowania własnej duszy tego, co w duszy bliźniego wywołuje cierpienie. Słowem, humanitaryzm to koncentracja na chorobie, nie na zdrowiu". Prawidłowości te zdaje się potwierdzać powieść Chorwata, w której to Krsto Brodnjak i lekarka Zora, skupieni na chorobie dziecka, Irfana, a także innych mieszkańców wyspy, dostrzegają tylko wybrane, a dokładniej – negatywne aspekty rzeczywistości (Dorosz, 1989, s. 24).

wę dającą ujście poczuciu litości, „płynącemu z sentymentalnej partycypacji w stanie psychicznym drugiego człowieka" (za: Dorosz, 1989, s. 24), wcielają się w rolę, którą przewidział niegdyś Goethe. Zasadność tego rozpoznania w odniesieniu do filologa można by wykazać wskazując kontekst sytuacyjny, jaki w przeważającej mierze stanowią przemożna chęć pomocy choremu Irfanowi, dziecku, którym przez przypadek opiekuje się Brodnjak, oraz nagła zapaść na zdrowiu towarzyszki don Špira, która przy filologu będzie się dławić własnym językiem. To ostatnie wydarzenie obudzi w bohaterze społecznikowskie uczucia, albowiem w przypadłości kobiety odnajdzie on analogie do realiów, w jakich żyje cały chorwacki naród, od wieków uciskany przez swój język, co rozpali w nim chęć wyleczenia jego użytkowników z tej dolegliwości.

> Sjetio se kako mu je često padalo na pamet da se ljudi u hrvatskoj književnosti – pisci i čitaoci – kroz cijelu povijest dave vlastitim jezikom. S jedne strane, zato što je taj jezik težak, kompliciran i razveden u bezbroj narječja i varijanta, pa ga malo njih zna kako valja, a s druge strane zato što je neprestano ugrožen, pa zato i važan, i simboličan, te za svakoga znači mnogo više nego što bi smio i mogao značiti. Tako ih jezik udavi, te pisci ne kažu ništa, a čitaoci nad djelima ostaju bez glasa[59] (Pavličić, 1998, s. 19).

Oddziaływanie pełnego *Osmana* na rzeczywistość można zatem odczytywać na dwóch poziomach: jako wyzwolenie ludzkości od śmiercionośnych chorób i zarazem jako uzdrowienie chorwackiej literatury i języka, które dzięki kompletnemu dziełu Ivana Gundulicia uzyskują najdoskonalszy kształt. W odsłonie tej Krsto-Prometeusz ukazuje się dobroczyńcą swojego narodu i ludzi w ogóle, zbawcą, który, darując światu magiczny proszek z książki, zrywa z nieuchronnością losu, rzuca wyzwanie przeznaczeniu. Doskonałość jednak, jak zauważa Onte, miejscowy szaleniec, nie jest przypadłością ziemską, ani wytworem ludzkim:

> Tom djelu do savršenstva fale još samo ta dva pjevanja. Da njih ima, *Osman* ne bi bio *Mona Lisa*, ne bi bio *Sikstinska kapela*, ne bi bio *Božanstvena komedija* ni *Hamlet*, on bi bio nešto mnogo više od toga, on bi bio nešto što čovjeku uopće nije dano da stvori, bio bi savršen! Shvaćate li što to znači?[60] (Pavličić, 1998, s. 91)

---

[59] „Przypomniał sobie, jak często przychodziło mu do głowy, że ludzie w chorwackiej literaturze – pisarze i czytelnicy – przez całą historię dławią się własnym językiem. Z jednej strony, dlatego że ten język jest ciężki, skomplikowany i dzieli się na liczne narzecza i warianty, więc go mało kto zna jak należy, a z drugiej strony dlatego, że jest nieustająco zagrożony, i dlatego ważny, i symboliczny, i dla każdego znaczy o wiele więcej niż powinien znaczyć. Tak ich język dławi, i pisarze nie mówią nic, a czytelnicy nad dziełami pozostają bez głosu".

[60] „Temu dziełu do doskonałości brakuje jeszcze tylko tych dwóch śpiewów. Gdyby je miał, *Osman* nie byłby *Mona Lisą*, nie byłby *Kaplicą sykstyńską*, nie byłby *Boską komedią* ani *Hamletem*, byłby czymś znaczenie większym od nich, byłby czymś, czego człowiek w ogóle nie może stworzyć, byłby doskonały! Rozumie pan, co to znaczy?"

W powieściowej przestrzeni znaczy to ni mniej ni więcej, że zuchwała działalność filologa dotyka prerogatyw ponadludzkich, przez co wprowadza on na wyspę własny porządek, w którym nie ma miejsca na transcendencję, i który opiera się na zasadach antymetafizycznego, eudajmonistycznego utylitaryzmu. Nadużycie daru wolności, a tak można zinterpretować poczynania bohatera, oraz pożądliwość[61], jaką objawia, prowadzą go do religii fałszywych bóstw, do sięgnięcia po demiurgiczną władzę, jaką daje magia. Niczym innym bowiem nie może być proszek o właściwościach leczniczych, który strzepuje się z kart książki, i który wydaje się nośnikiem pozytywnych wartości oraz zapowiedzią lepszego bytu na wyspie. Fałszywość blasku tego wynalazku, jego zdradliwej mocy jako środka wiodącego do samoubóstwienia człowieka zostanie jednak objawiona nad wyraz szybko, a dobro, które miało z niego emanować, okaże się tylko imitacją, diabelskim środkiem. Z punktu widzenia chrześcijaństwa zatem ten z ducha prometejski czyn Krsta Brodnjaka ma charakter ambiwalentny, albowiem, analogicznie do mitycznego bohatera, zagrzebski filolog „obdarzając jednocześnie pozbawia: ofiarowuje człowiekowi świat, lecz zabiera Boga" (Dorosz, 1989, s. 24). Boga i boski ład, w którym doczesność człowieka i dobrobyt ziemskiego życia nie wysuwają się na pierwszy plan, przez co powieściowy Prometeusz nie może być ani bogiem, ani dobroczyńcą ludzkości, lecz pradawnym demonem kusicielem, wiodącym ludzkość na manowce.

W kontekście tych rozważań wyspiarska rzeczywistość przybiera kształt postrenesansowej cywilizacji skłóconej ze złym Bogiem, cywilizacji, która wzrasta, wspierając się zaledwie na fragmencie chrześcijańskiego uniwersum, na idei miłości do bliźniego, oddzielonej od miłości należnej Bogu i otoczonej religijną namiętnością. Motyw ten, znany również z pogańskich przekazów greckich, obecny jest i w *Kritiasie* Platona, gdzie przedstawione zostały losy ofiarowanej Posejdonowi Atlantydy i jej mieszkańców. Początkowo, „pokąd im starczyło natury boga" (Platon, 2002, s. 113), objawiających łagodność i rozsądek w stosunku do nieszczęść i obojętność wobec zbytku oraz bogactwa, dzięki czemu, przy wzajemnej miłości i dzielności, dostrzegających wzrost tych dóbr, z czasem jednak, kiedy „natura ludzka zaczęła brać górę" (Platon, 2002, s. 113) nad ich duszami, skłonnych już tylko do nieprzyzwoitości i zatracania się w rzeczach przyziemnych. Krzysztof Dorosz z kolei, na podstawie licznych podań poświęconych Atlantydzie, akcentuje drugą z przyczyn jej upadku, obecną także w powieści *Koraljna vrata*, a mianowicie sięgnięcie przez jej mieszkańców po niedozwolone praktyki magiczne. Co szczególnie ciekawe, autor zauważa, iż tamtejsi czarownicy mogą być uznani za pierwowzór Prometeusza, „wygnanego z niebios »zbawcy« ludzkości, którego magiczne dary zachęcają do zajęcia miejsca Boga" (Dorosz, 1989, s. 37), i który zmierzał do wyzwolenia człowieka na drodze technicznych zabiegów.

[61] Zdaniem Józefa Tischnera, pożądliwość dźwiga na sobie cały ciężar dziedzictwa manicheizmu oraz, jak chciał św. Augustyn, jest wcieleniem pychy i miłości własnej (Tischner, 1998, s. 34).

Jest więc wyspa w okresie, kiedy działa na niej Krsto Brodnjak, odbiciem Atlantydy, a jej patronem, i poniekąd również twórcą tego „nowego wspaniałego świata", jest spadkobierca atlantydzkich czarnoksiężników, Prometeusz i jego chrześcijańskie wcielenie – Faust, który kierowany miłością bliźniego, sięga po szatański specyfik, godząc się w ten sposób na pakt z diabłem i powodując inwersję biegunów dobra i zła, przemianę społecznej alchemii w metafizyczną szarlatanerię, pomieszanie raju z piekłem, światła z ciemnością, życia ze śmiercią. Wprowadzenie stanu nierozróżnialności dobra i zła, który staje się impulsem do kolejnych przewartościowań, powoduje przybranie przez wyspiarską rzeczywistość kształtu świata na opak. Przyczyną zaistnienia tej sytuacji, jak już zaznaczano, jest podjęcie walki bohatera, kolejnego Prometeusza, ze złym bóstwem, będące warunkiem zaistnienia teologii tragicznej. Starcie to w powieściowym świecie przybiera formę widowiska, które wprowadza, jak chce Paul Ricoeur, czasową zwłokę w spełnieniu się przeznaczenia, ostatecznej klęski bohatera, i rozgrywa się niejako w czterech aktach do złudzenia przypominających kolejne etapy przemiany socrealistycznej utopii, które Hanna Gosk ukazuje na przykładzie literatury polskiej (Gosk, 2007, ss. 139–151). Zgodnie z tym, co pisze badaczka, pojawienie się wizji idealnego społeczeństwa, w którym nie ma miejsca na zło i niesprawiedliwość (odsłona pierwsza), skutkuje doprowadzeniem tejże do absurdu (odsłona druga). Prawidłowość tę widać wyraźnie w omawianej pracy, gdzie początkowe przypadkowe uzdrowienia wywołują niezdrowe zainteresowanie „magicznym" proszkiem i narastającą potrzebę wyleczenia coraz większej grupy ludzi. Nie przez przypadek filolog będzie mówił o nastaniu epidemii zdrowia na wyspie i m a n i i czystości, sygnalizując w ten sposób rozmiar zjawiska i zarazem jego absurdalność. Przejście od tego stadium do przekształcenia wyspiarskiej rzeczywistości w jej własne ideologiczne przeciwieństwo, idylli w piekło, w czym polska badaczka widzi trzecią odsłonę opisywanego procesu, dokona się wraz z dostrzeżeniem przez bohatera dwuznaczności następujących przemian, której wcześniej nie dostrzegł, albowiem od wątpliwości i zahamowań, które towarzyszyły mu w początkowej fazie stosowania środka, uwolniła go, podobnie zresztą jak Fausta, orientacja społeczna. „Zaangażowanie się w tworzenie raju na skalę społeczną – komentuje postawę Fausta Krzysztof Dorosz – nie tylko wyzwoliło go z poczucia czynienia zła, ale i napełniło przekonaniem o misji, jaką ma do spełnienia dla dobra całej ludzkości" (Dorosz, 1989, s. 36). Błogostan ten nie trwał jednak długo, albowiem poza altruistycznymi przesłankami działań Krsto Brodnjak dzieli ze sławnym uczonym wszystkie jego przewinienia, które autor *Masek Prometeusza* nazywa: buntem przeciw niebiosom, pragnieniem „zyskania świata", samoubóstwieniem, bałwochwalstwem dobrobytu i w końcu – chęcią budowy ziemskiego raju przy pomocy deterministycznej i wyzwolonej od nakazów sumienia magii. Wysunięcie tych oskarżeń obnaża nie tylko przewinę bohatera, ale również aberracyjny charakter stworzonej przez niego rzeczywistości. Jednocześnie jest to moment, w którym filolog zaczyna sobie uświadamiać, że zrodzona w wyniku

jego aktywności (anty)utopia nosi w sobie wszelkie cechy metautopii, a więc, jak pisze Hanna Gosk, „konstruktu »komentującego« mechanizmy własnego funkcjonowania" (Gosk, 2007, s. 148), co pozwala rozpoznać wyspiarski świat zaledwie jako Baudrillardowskie symulakrum (odsłona czwarta). Oto przecież stajemy wobec rzeczywistości, która stała się nierzeczywista wskutek nadmiaru pozytywności oraz spekulatywna wskutek zwielokrotniających się pozorów.

Podobne prawidłowości na temat funkcjonowania dobra i zła, jak powieść Chorwata, objawia alegoryczny tekst *Wicehrabia przepołowiony* autorstwa włoskiego pisarza Italo Calvino. Poprzez historię przeciętego na pół podczas wojny z Turkami wicehrabiego Medardo di Terralba i skrajnie różnych poczynań każdej z jego części w rodzimej okolicy, które tak w przypadku złej, jak i dobrej jego połowy okazują się w pewnym momencie uciążliwe i nieakceptowalne dla otoczenia, ukazany zostaje ciężar niepełności życia ludzkiego, pozbawienia jednostki jednego z dwóch nierozłącznych pierwiastków – dobra lub zła.

Czy zatem – pytam za Jeanem Baudrillardem, lecz w kontekście obu przywołanych tu powieści – „jesteśmy więźniami przeniesienia tego, co rzeczywiste, w całkowitą pozytywność i równie potężnego przeciw-przeniesienia, które obraca się w czyste i proste zaprzeczenie pierwszego procesu?" (Baudrillard, 2005, s. 26). Francuski filozof i socjolog kultury zdaje się odpowiadać pozytywnie na to pytanie, ale jednocześnie wskazywać na przyczyny takiego stanu rzeczy, oskarżając poniekąd ludzkość o niezgodę na rzeczywistość taką, jaka jest, i niezłomną chęć jej przemiany w coś lepszego. To lepsze zawsze jednak, zdaniem badacza, przybiera kształt „najłatwiejszego rozwiązania", a więc skrajnego zaprzeczenia tego, co jest. Hipotezie Zła przeciwstawia się zatem złudzenie szczęścia, niepewności – złudzenie prawdy i rzeczywistości, zapominając niejako, że na skutek nadmiaru pozytywności nastąpi gwałtowny proces odreagowania, co świadczy, w odczuciu Francuza, o istnieniu „zbawczej" inteligencji Zła, która nie pozwala zapomnieć, że wpisana w rzeczywistość dwoistość jest niezniszczalna i że ono samo, podobnie jak Dobro, jest jedną z reguł gry. Książka Pavla Pavličicia, prezentująca z pozoru banalną fabułę, która zasadza się, podobnie jak przywołany tekst Włocha, na próbie ukazania skutków zakłócenia proporcji między nierozłącznymi, jak się okaże, pierwiastkami, zahacza zatem o problematykę nie tylko ważną, ale być może podstawową. Co więcej, posiadając właściwości metautopii, objawia zasadę samej tragiczności. Na pytanie, które stawia sobie Paul Ricoeur w jednym z rozdziałów *Symboliki Zła* – „Jaki może być kres zła w wizji tragicznej?" (Ricoeur, 1986, s. 213) – chorwacki autor udziela odpowiedzi analogicznej do tej, jaką przedkładają obaj Francuzi, odpowiedzi, która wyklucza wyzwolenie, proponując co najwyżej pouczenie wybrzmiałe w *Agamemnonie* Ajschylosa: cierp i cierpieniem się ucz. I wydaje się, że bohater, nad którym ciąży kompleks Prometeusza, a zatem, jak chce Gaston Bachelard, skłonność sprawiająca, że pragniemy wiedzieć tyle co nasi ojcowie i więcej niż oni, niż władcy czy

w tym przypadku bogowie (Bachelard, 1975, s. 32), odrabia tę lekcję. Poznawszy zasady funkcjonowania świata, zbliżywszy się w jego oglądzie do boskiej perspektywy, dostrzega już *ex post* niejednoznaczność własnych poczynań, jednocześnie rozpoznając samego siebie w obcej przeszłości:

> I jesu li to u što on sad vjeruje uopće principi, ili su tek strahovi, predrasude, literalne fikcije neiživljenoga filološkog uma koji u običnim crkvenim slikama vidi simbole dobra i zla, u *Osmanu* temelj hrvatske književnosti, a u sebi nekakvog Prometeja koji se koleba treba li da dade ljudima vatru ili ne treba?[62] (Pavličić, 1998, s. 169).

Przeświadczony o własnej winie i zarazem o konieczności zachowania starego ładu na wyspie, decyduje się pozbawić kolejnych poszukiwaczy możliwości znalezienia rękopisu i uchronić ich od wejścia w tę rolę, która przypadła jemu i być może przypadała wcześniejszym eksploratorom tej przestrzeni. Znalazłszy podnietę do własnych działań w obrazie przedstawiającym wizerunek św. Wawrzyńca oraz płonące u jego stóp księgi, wrzuca dzieło Gundulicia do karnawałowego ogniska, pozwalając, by dar greckiego półboga, łączący w sobie, jak zauważa autor *Wyobraźni poetyckiej*, obie przeciwne wartości: dobro i zło, rozświetlający raj i palący w piekle, uratował ludzkość od nadmiaru jednego z nich. Rozwiązanie powieści, jej sens wybrzmiewający w słowach przywoływanych tu francuskich myślicieli, objawiony w wyspiarskim, tragicznym z ducha przedstawieniu i dający się zamknąć w lakonicznym stwierdzeniu o konieczności zachowania obu pierwiastków w świecie – rajskich i piekielnych, o ich równoważności, jest zarazem ukryty w ostatniej metaforze, po którą sięga autor, w symbolu ognia. „Jest bogiem opiekuńczym i straszliwym – pisze o nim Gaston Bachelard – dobrym i złym. Może sobie zaprzeczać – jest więc jedną z zasad uniwersalnego wyjaśniania" (Bachelard, 1975, s. 29). Prawidła działania tej reguły, ukazane na przykładzie Lastova, pozwalają dostrzec w opisanej wyspie, jak to już zostało zaznaczone, spadkobierczynię Platońskiej Atlantydy, na której dokonuje się proces stopniowego wygasania pierwiastków boskich w ludzkich duszach i które na skutek wzrastającego wyrachowania odsłaniają swą brzydotę, doprowadzając w ten sposób do niezadowolenia Zeusa i kary, którą jest unicestwienie pięknego lądu. Chorwacką Atlantydę ratowałby zatem element przebudzenia ludzkości i świadomość jej własnych narcystycznych pragnień. Jednocześnie jest to swoisty ratunek dla literatury postmodernistycznej, która za pośrednictwem jednego ze swych przedstawicieli odrzuca wędrówkę w kulturową i moralną pustkę na rzecz epistemologicznej refleksji na temat prawd dotyczących ludzkiego świata.

---

[62] „I są to, w to co on teraz wierzy, zasady w ogóle, czy ledwie strachy, przesądy, literalne fikcje niewyżytego filologicznego umysłu, który w zwykłych kościelnych obrazach widzi symbole dobra i zła, w *Osmanie* podstawę chorwackiej literatury, a w sobie jakiegoś Prometeusza, który się waha, czy dać ludziom ogień czy nie?"

* * *

„Komiczny świat to nie tylko *die verkehrte Welt* czy odwrócony bądź postawiony na głowie świat filozofii, ale przede wszystkim świat o pozrywanych łańcuchach przyczynowych, o wywróconych na nice praktykach społecznych, podartej na strzępy racjonalności zdrowego rozsądku" (Critchley, 2012, ss. 9–10) – zauważa Simon Critchley w swojej niewielkiej książce poświęconej humorowi, w której śmiech nosi zazwyczaj pewien egzystencjalny ciężar. Nie inną prawidłowość objawia praca Ranka Marinkovicia, w której struktura zaprezentowanego świata zdradza liczne pęknięcia, humor ekscentrycznie nieco orbituje wokół czarnego słońca, ukazując śmiech raczej nie radosny, lecz intelektualny i etyczny, a przez to odsłaniając rozdźwięk między prawdziwym obrazem rzeczy a tym, jak zostały przedstawione. Wyspa z *Never more*, jak jej poprzedniczki z prezentowanych już książek, przynależy bowiem do rzeczywistości nad wyraz im bliskiej – trudnej, chaotycznej, niedającej oparcia i nadziei, jaka wyobraża tym razem sytuację okupacyjną. Jeżeli jednak coś ją różni od wysp Petra Šegedina i Slobodana Novaka, to sposób jej prezentacji, polegający na chęci ukrycia jej niedoskonałości, przysłonienia uwięzienia barwną maskaradą. „Jeśli wolność kocha się w humorze – komentuje wspomniany angielski filozof – to niewola znajduje wyraz w błazeństwie" (Critchley, 2012, s. 123). Badacz, kontynuując tę myśl, przywołuje rozważania Anthony'ego Shaftesbury, który rozmiar goryczy w satyrze czyni pochodną ciężaru brzmienia – im większa niewola, tym znakomitsze błazeństwo, pisze, dodając, iż chociaż jest ono reakcją na ucisk, to jednak nie kwestionuje zastanego ładu, raczej oferuje kilka chwil komicznej ulgi. Jeżeli zatem, analogicznie jak u autorów *Mrtvo more* oraz *Mirisi, zlato i tamjan*, można odnaleźć w tekście Chorwata przejawy Mannheimowskiej ideologizacji, to trzeba by tu wskazać jej trzeci typ, czyli tę świadomość ideologiczną, która opiera się na okłamywaniu, tzn. nie tyle samookłamywaniu, ile wprowadzaniu w błąd innych (Mannheim, 2008, ss. 232–233). Wpisane w powieść Ranka Marinkovicia lekkość i niekiedy trywialność są bowiem pozorne, a zaznaczająca się w pracy estetyka teatru absurdu staje się w gruncie rzeczy wykładnią tragizmu, pozwalając ukazać kondycję człowieka jako komediowo-tragiczną i identyczną wizję wyspiarskiej przestrzeni.

Tak jak w *Never more* dostrzec można przejawy świadomości ideologicznej, tak powieść Pavla Pavličicia *Koraljna vrata* zdaje się wpisywać (podobnie jak utwory Damira Miloša i Renata Bareticia) w utopijną ścieżkę myślenia. W odróżnieniu jednak od książek obu wskazanych autorów trudno ją jednoznacznie przyporządkować do zaproponowanych przez Karla Mannheima typów świadomości utopijnej, choć bez wątpienia daje się zauważyć pewne jej koligacje z utopią socjalistyczno-komunistyczną. Dotyczą one nade wszystko trzech kwestii, a mianowicie: czasowej konkretyzacji spełnienia utopii, która przypada na teraźniejszość, pełnego wyobrażenia drogi, jaka ma do niej doprowadzić, i gloryfikacji zasady materialnej w jej urzeczywistnieniu. Zgod-

nie jednak z przypisaną postmodernistycznej estetyce zasadą, która odrzuca jednoznaczny układ odniesienia, wplata tekst w nieskończone konteksty, czego, paradoksalnie, wyrazem były modernistyczne z ducha poszukiwania najwłaściwszej maski bohatera powieści i chęć uchwycenia jej sensu, zaprezentowana przez Pavla Pavličicia utopia demaskuje samą siebie jako taką, wtłaczając ludzkość ponownie w stan pierwotnej entropii, do ziemskiego piekła, z którego nie udało się wydostać także bohaterowi Ranka Marinkovicia. Kwestię możliwości ucieczki z tego miejsca, bliską, jak się zdaje obu autorom, którzy budują swoje narracje w oparciu o metaforę teatralną, poddaje jednak Józef Tischner, pisząc:

> Można przyjąć, że życie jest g r ą , a człowiek g r a c z e m . Poza tym nie ma niczego. Istnieją reguły gry, istnieją wygrane i przegrane, są tacy, co wygrali, i tacy, co przegrali, ale nic z tego nie jest „na serio". Nagroda za grę także jest grą i kara za grę jest grą – można klaskać i można wygwizdać. Wszystko to wygląda tak, jakby „naprawdę było", ale nic nie jest naprawdę. W szczególności nie ma człowieka: „człowiek umarł" pochłonięty tym, co sam wymyślił. A skoro „człowiek umarł", umarło również piekło i umarło niebo (Tischner, 1998, s. 64).

W kontekście zaprezentowanych rozważań autora *Sporu o istnienie człowieka*, obu chorwackim autorom udałoby się „uratować" swoich bohaterów poprzez zgodę na ich unicestwienie, poprzez teatralizację ich losów, uczynienie ich fikcją i grą zaledwie. Czy taki „ratunek" może jednak zadowalać? „Czy można ten proces odwrócić? Czy można z gracza uczynić człowieka?" (Tischner, 1998, s. 65) – pozostaje zapytać za filozofem z nadzieją, że autorzy kolejnych prac podejmą ten temat, że chorwacka proza insularna zechce ocalić człowieka i rajski obraz świata, w którym ten bytuje.

CZĘŚĆ CZWARTA

WYSPA-OGRÓD

I. Slobodana Novaka ogród melancholii

> W dawnej mentalności ludzkiej istniał pewien niemal strukturalny związek pomiędzy szczęściem a ogrodem (Edenem); wynikało to przynajmniej częściowo z tradycji grecko-rzymskich, z którymi zespoliły się, poczynając od ery chrześcijańskiej, biblijne obrazy Edenu. Na tym błogosławionym obszarze bujność natury łączyła się z obfitością wody, z pięknymi zapachami, z wiosenną łagodnością klimatu, kiedy nie znano cierpienia, a ludzie żyli w zgodzie ze zwierzętami. Trzy wielkie tematy sprzyjały tworzeniu się tego obrazu szczęśliwej ziemi: tematy wieku złotego, Pól Elizejskich i Wysp Szczęśliwych, a wątki te bądź splatały się ze sobą, bądź występowały samodzielnie (Delumeau, 1996, s. 10).

Spadkobiercą wspomnianych tu tradycji i „dawnej mentalności", wyrażającej się szczególnym umiłowaniem ogrodów i idyllicznych treści, które ewokują, jest Slobodan Novak we wczesnym okresie swojej twórczości, poprzedzającym jeszcze powstanie omówionej już tutaj książki *Mirisi, zlato i tamjan*. W autobiograficznej powieści *Izgubljeni zavičaj* z 1955 roku wiedzie on czytelnika po wyspie innej aniżeli więzienna, po wyspie, która przybiera kształty wszelkich *loca amoena*, jakie znała myśl ludzka cywilizacji Zachodu, i która wpisuje się w ich filozofię najdoskonalszego szczęścia. Skojarzenie krajobrazu wyspy z przestrzenią rajskiego ogrodu oraz wszystkich jego wcześniejszych i późniejszych wcieleń nie jest zasługą chorwackiego pisarza[1]. Nie zostaje ono nawet bezpośrednio wyrażone na kartach jego książki[2]. A jednak

[1] Bliskość trzech przestrzeni symbolicznych: wyspy, raju i ogrodu, zauważa m.in. Adam Jarosz, kojarząc ją, za Gilbertem Durandem, z wielką konstelacją symboli intymności i ich izomorfizmem. Rajska wyspa, zdaniem badacza, to przestrzeń zamknięta, kolista, z górą, rzeką i zielenią. Jerzy Prokopiuk, podejmując temat raju, zauważa, że miejsce raju to całe spektrum możliwości, wśród których wymienia także wyspę. Raj na wyspie to nie tylko koncepcja znana zachodniej cywilizacji. Na przykład Semangowie z Malajów umieszczają raj m.in. na „wyspie owoców" (Prokopiuk, 1994, s. 5; Jarosz, 2007, s. 92).

[2] Tym niemniej w wydanej wiele lat później książce *Digresije* (*Dygresje*), w której autor toczy rozmowy z Jelenom Hekman, odwołanie do topiki arkadyjskiej pojawia się w odniesieniu do omawianej powieści, którą Novak określa jako „prisjećanja na karakteristične topose nekadašnje arka-

kiedy w trakcie lektury czytelnik staje porażony „złotą jawą słońca" i wtapia się w atmosferę „owczego runa, gajów oliwnych i wioseł" (Novak, 1990, s. 8), jego myśl wędruje ku krainie idealnej, pastoralnej błogości. Wizualna konkretność tych obrazów pozwala mniemać, że oto wkracza się do lepszego świata, którego jednak nie sposób utożsamić do końca ani z Arkadią, ani z rajskim Edenem czy Wyspami Szczęśliwymi, albowiem jego podstawową cechą jest eklektyzm zarówno w sferze materialnej, jak i symbolicznej. W ogrodzie Slobodana Novaka elementy pogańskiej tradycji grecko-rzymskiej współistnieją z chrześcijańskimi, a średniowiecze przeplata się z antykiem i renesansem[3]. Z tego też względu przestrzeń tę warto obejrzeć z dwóch perspektyw, rozpoznając w niej egzemplifikację średniowiecznej koncepcji świata jako ogrodu ziemskiego stworzonego przez Boga oraz jako idylliczne ogrody Arkadii.

1. Świat Wyspy jako średniowieczny ogród ziemski

Pierwszą cechą ogrodu, po którym narrator wiedzie czytelnika, jest jego zamknięcie: to średniowieczny *hortus conclusus*, najczęściej otaczany murem[4]. Zbigniew Danielewicz zauważa, że choć biblijny Eden był otwarty, to starożytność chrześcijańska i wieki średnie opisują go jako zamknięty, wywodząc ten motyw z *Pieśni nad Pieśniami*[5] i z pamięci o tym, że po wygnaniu pierwszych rodziców z raju Bóg postawił u jego bram cherubinów (Danielewicz, 2005, s. 92). W powieści tę sztuczną granicę zastępuje granica topograficzna – Wyspa otoczona jest morzem, które broni dostępu do niej i zabezpiecza jej rajski wymiar[6]. Jeżeli za Marzeną Chrobak uznać, że przez zamknięcie można rozumieć każdy rodzaj uniemożliwienia dostępu[7], to brak nazwy morza, na któ-

dije" [„powroty do charakterystycznych toposów niegdysiejszej Arkadii"] (Novak, 2001, s. 126).

[3] O nakładaniu się tradycji chrześcijańskiej i pogańskiej w wyobrażeniach raju pisze m.in. Jean Delumeau w rozdziale „Mieszanina tradycji: od Mojżesza i Homera do świętego Tomasza z Akwinu" (Delumeau, 1996, s. 7–24).

[4] *Hortus conclusus*, czyli ogród zamknięty, to mały ogród ozdobny. Jego pierwsze i podstawowe znaczenie wypływa, o czym wspominam wyżej, z *Pieśni nad Pieśniami*: „Ogrodem zamkniętym jesteś, siostro ma, oblubienico / ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym" (Biblia Tysiąclecia, 1990, Pieśń nad Pieśniami 4:12). W tradycji *hortus conlusus* symbolizuje Matkę Boską. W odróżnieniu od zamkniętych ogrodów średniowiecznych renesansowe były otwarte (Delumeau, 1996, s. 117).

[5] W całym tekście korzystam z *Biblii Tysiąclecia*, red. K. Dynarski, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań–Warszawa 1990 (Biblia Tysiąclecia, 1990).

[6] John Gillis zauważa, że święte miejsca zazwyczaj wyobrażane są w przestrzeni odseparowanej i przypomina, za Yi-Fu Tuanem, że źródłowe znaczenie słowa „sacer" to odrębność (Gillis, 2004, s. 67).

[7] Jeszcze inne sposoby zamykania wyspy to „zamykanie czasu" poprzez wstrzymanie, spowolnienie lub odróżnienie go w jakiś inny sposób od czasu świata zewnętrznego. W omawianej powieści mamy do czynienia z czasem spowolnionym i cyklicznym, charakterystycznym dla wiejskich społeczeństw. Czas na Wyspie wyznaczają prace rolnicze i skojarzone z nimi pory roku (Chrobak, 2007, s. 73–79).

rym leży Wyspa, oraz nazwy jej samej, będą kolejnymi środkami uniemożliwiającymi dotarcie do tej przestrzeni[8].

Posłużenie się przez autora powieści ogólnym imieniem Wyspa, przysługującym wszystkim fragmentom lądu otoczonym wodami, nie tylko służy ukryciu tego obszaru, ale jest również sygnałem, że powieść nie musi traktować o wyspie konkretnej, ale o wyspie w ogóle, o jej prototypie. Ten ostatni w archetypowych wyobrażeniach funkcjonuje jako przestrzeń idealnie kolista, a zatem doskonała. W średniowieczu raj przedstawiany za pomocą koła symbolizował metafizyczny ład zaprowadzony przez Boga-geometrę, który z cyrklem w ręku tworzy świat, a następnie dogląda go i pielęgnuje. Droga do tego raju, uprawianego boską ręką, wiodła przez furtkę w kolistym murze[9]. Tuż za nią oczom obserwatora ukazywał się świat rozumiany jako ogród ziemski, dzieło Boga-kreatora, zaplanowane i pielęgnowane „boską myślą i dobrocią". Analogiczną funkcję – gospodarza i właściciela, który czuwa nad swoim majątkiem, pełni Bóg w tekście Novaka.

> Jer gazda samo čuva i nadzire, da ne propadne… a g a z d a s i t i! I kao što je bog gazda svega i nad svim, tuđim i našega, pa opet mi imamo svoje, a on ima svoje, slava mu i dika, tako je i gazda gospodar svega tvojega, a opet ti imaš svoje i on ima svoje, slava mu i dika, tako je i gazda gospodar svega tvojega, a opet ti imaš svoje i on ima svoje...![10] (Novak, 1969, s. 24)

– twierdzi stryj opowiadacza i zarządca majątku na Wyspie, zaznaczając tym samym, że człowiek jako użytkownik boskiego ogrodu[11], poprzez pracę w nim, zyskuje prawo do korzystania z jego dóbr. Taki porządek rzeczy zdaje się odpowiadać mieszkańcom Wyspy, którzy niejednokrotnie będą wyrażać wdzięczność za dary ofiarowywane im przez Boga. I tak obfity połów ryb w opinii stryja narratora jest dowodem błogosławieństwa Bożego, a nieumiejętność obchodzenia się z winnym gronem zostanie skwitowana przez Madę, jego przybraną siostrę, słowami: „I ko je vidio bacati, kad je to bog dao i blago-

[8] Zdaniem Magdaleny Borowskiej zamknięcie raju implikuje wyobrażanie go jako tworu cielesnego, statycznego i skończonego (w akcie stworzenia). Autorka kontrastuje tę średniowieczną wizję z wizją „raju dynamicznego", której początki dostrzega w ascetycznych wysiłkach eremitów z IV i V wieku, nawołujących do kierowania aktywności duchowej nie „ku rajskiej formie bytu", a zatem nie ku cielesności i ziemskiemu światu, ale ku „rajowi duchowemu". U Novaka realizuje się ta bardziej popularna wizja średniowiecznego raju jako konkretnego miejsca (Borowska, 2004, ss. 33–34).

[9] Joanna Hańderek dzieli ogrody średniowieczne na pięć rodzajów: ziemski, rajski, klasztorny, bestii oraz świata i kolejno prezentuje każdy z nich (Hańderek, 2008, s. 126).

[10] „Albowiem gazda jedynie pilnuje i dogląda, żeby się nie zmarnowało, a g a z d ą j e s t e ś t y! I tak Bóg jest gazdą wszystkiego i nad wszystkim, co cudze i nasze, a my jednak mamy swoje, i On ma swoje" (Novak, 1990, s. 24). Tłumaczenia wszystkich cytatów z powieści Novaka podaję za jej polskim wydaniem: S. Novak, *Już nie u siebie i 9 opowiadań*, tłum. J. Chmielewski, D. Ćirlić-Straszyńska, A. Dukanović, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.

[11] Stanisław Kobielus wywodzi ideę Boga jako prawowitego właściciela ogrodu i człowieka jako jego użytkownika z *Księgi Kapłańskiej* 25:23: „Ziemia też nie będzie sprzedana na wieczność, bo moja jest, a wyście przychodnie i kmiecie moi" (Kobielus, 1997, s. 146).

slovio“[12] (Novak, 1969, s. 43). Mieszkańcy Wyspy są zatem zależni od Stwórcy, ale nie cierpią z tego powodu, bo Bóg-gazda sowicie ich nagradza wszelkim urodzajem[13]. Co więcej, praca, którą wykonują, postrzegana jest i wartościowana pozytywnie – nie tyle jako obowiązek, ile jako przyjemność i pożytek. Dlatego też poranne wstawanie nie męczy opowiadacza i mimo że, jak twierdzi, „Jutarnji san je kao slatki grijeh – najslađi kad je svjestan“[14] (Novak, 1969, s. 9), wyrzeka się go dobrowolnie, by uczestniczyć w kolejnym zajęciu – w strzyżeniu owiec, połowach ryb czy winobraniu. Każdorazowo to początek nowej przygody i lekcja życia, na którą zabiera go stryj. Wątek porannego wstawania i pochwały pracy (tej sprzed grzechu) podejmuje m.in. John Milton w *Raju utraconym*, wkładając w usta Adama następujące słowa:

> Jutro, gdy świeży poranek pomaluje
> Wschód pierwszym brzaskiem, musimy się zerwać
> Do naszej miłej pracy […] (Milton, 1986, s. 102; ks. IV, w. 701–793).

Jak zauważa Jean Delumeau, pozytywny wymiar pracy w rajskim ogrodzie dostrzegali za świętym Augustynem, mimo różnic w szczegółach, wszyscy dawni komentatorzy *Księgi Rodzaju*. Zarówno protestanci, jak i katolicy wyrażali przekonanie, że: „uprawa rajskiej ziemi »nie była utrapieniem«, lecz »źródłem rozkoszy«” (Delumeau, 1996, s. 182). Ludyczny wymiar pracy podkreślał również m.in. Martin Luther, pisząc: „Gdyby Adam wytrwał w stanie niewinności, uprawiałby ziemię […] nie tylko bez znoju, ale byłaby to dla niego zabawa i niezrównana przyjemność” (za: Delumeau, 1996, s. 180). Doskonałym odzwierciedleniem słów niemieckiego reformatora religijnego jest przytoczony przez Slobodana Novaka opis tańca, który wykonuje wiejskie dziecko, ugniatając winogrona:

> Đorđe je bio do pasa u košu. Tada se podupre rukama i počne izvlačiti nogu. Pištalo je zgnječeno grožđe i srkalo kao kad voda otječe u kanal, a Đorđe je zabadao već drugu nogu i počeo polako poskakivati i plesati drmajući cijelim tijelom[15] (Novak, 1969, s. 46).

Praca, jaką wypełniają mieszkańcy Wyspy, jest źródłem nie tylko zabawy, ale też rozkoszy zmysłowych, które przybierają tutaj najbardziej subtelne barwy: „Toliko sam jasno sve osjećao, da bih bio odmah otišao odavde natrag

[12] „I kto widział marnotrawić to, co Bóg dał i pobłogosławił” (Novak, 1990, s. 44).

[13] Jak pisze Joanna Hańderek, Jan Szkot Eriugena pokazywał nie tylko zależność dzieła od stwórcy, ale również nazywał świat „szatą Boga” oraz „sandałami Chrystusa” i uważał, że poprzez kontemplację tego, co materialne, można uchwycić „to, co w zewnętrznej osnowie materialności ukryte: niematerialne idee, doskonałość Boga” (Hańderek, 2008, s. 124).

[14] „Poranny sen jest słodki jak grzech – najsłodszy, kiedy świadomy” (Novak, 1990, s. 7).

[15] „Djordje schował się w koszu do pasa. Podparł się rękami i powoli wyciągał nogę. Zgniecione winogrona piszczały i chlipały, jakby woda uchodziła do kanału, a Djordje wbijał już drugą nogę. Potem zaczął podskakiwać i tańczyć, trzęsąc całym ciałem” (Novak, 1990, s. 48).

Đorđu, da se nije kroz prorez Aničine košulje onako lijepo razabirala ružičasta oblina, dok bi se saginjala u sjenu loze"[16] (Novak, 1969, s. 48) – wyznaje opowiadacz biorący udział w winobraniu. Scena, o której tutaj mowa, daleka jest od wulgarnej dosłowności i przybiera kształt doznania zmysłowo-estetycznej sublimacji. To, co dziesięcioletniemu chłopcu jawi się jako ponętne i pobudzające, ukazane jest po prostu jako przeżycie piękna. On sam, będąc istotą młodą i bez doświadczenia, wciela się tu na chwilę w postać oczarowanego młodzieńca z *Powieści o Róży*, który trafiwszy do ogrodu zakochał się w Róży[17].

Nie zawsze jednak praca na Wyspie przybiera formy rozrywki i uciechy, a ogród jawi się jako synonim doczesnego piękna i miłości. *De facto* ogród, w którym rzecz się dzieje, to otaczająca bohaterów rzeczywistość. Ludzie tu pracujący, choć lubią swoje zajęcia, niekiedy odczuwają zmęczenie.

> Sve je pjevalo u koru, i cvrčci, i škare, i ovce u toru, i čobani i žene s djecom.
> – Bogdaj, gospodaru, bogdaj! Šora parona, dobro in jutro! Bogdaj svima.
> Pjesma je brujala tegobno, omarno, i slijevala se kao psalam, jednolična kao sivilo maslinika, kao crvena zemlja, crveni kamen, crvena kuća. U svijetlom jutru, poprskanom bijelim suncem i oivičenom modrinom neba i mora, ona je trajala u zraku kao podnevni bumbar, zlatna muha, nevidljivo se rojeći i ploveći u valovima jedva čujnih treptaja kroz srebrna debla i okožale krošnje maslina[18] (Novak, 1969, s. 15).

Ciężka praca zostaje zatem w powieści oddana poprzez wyobrażenie rozśpiewanego, rozgrzanego i zmęczonego chóru. Taki chwyt łagodzi trud, który jest w nią wpisany, i wprowadza atmosferę sielankową. Na zaprezentowanym obrazku nie widać pochylonych ludzi, którzy z mozołem wykonują swoje zadania. I nawet jeżeli w powieści mówi się o kobietach, które: „su spustile

[16] „Czułem to wyraźnie i zaraz bym sobie poszedł, gdyby w rozcięciu koszuli nie zarysowała się tak pięknie różowa okrągłość, kiedy Anica się pochylała w cieniu winorośli" (Novak, 1990, s. 50).

[17] Wątek ten, zaczerpnięty z *Powieści o Róży* autorstwa Wilhelma z Lorris i Jana z Meung, podejmuje Joanna Hańderek, oprowadzając czytelnika po średniowiecznym dworskim ogrodzie. W interpretacji autorki spacer młodzieńca po ogrodzie może się okazać poznaniem tego, co zmysłowe i prowadzące do odkrycia specyfiki miłości opisanej w literaturze średniowiecza. Autorka zwraca jednak uwagę na to, że średniowieczna miłość, nawet ta zmysłowa, zazwyczaj wiązała się z pozazmysłowym aspektem, a rycerz wielbiący damę nie oczekiwał spełnienia tej miłości, czyniąc ją wyidealizowanym obiektem swoich uczuć. W powieści Novaka wątek przygodnej zmysłowości szybko zostaje wyparty przez trzeźwą myśl młodziana, w której zdradza on, że gdyby był starszy, to powiedziałby Anicy: „Umyj nogi, kupię ci buty i ożenimy się" (Novak, 1990, s. 50). Jak widać, i w świecie Novaka nie ma miejsca na spełnienie miłości innej niż małżeńska (Hańderek, 2008, ss. 105–109).

[18] „Wszystko śpiewało w chórze, cykady i nożyce, i owce, pasterze i kobiety z dziećmi: /– Szczęść Boże, panie rządco, szczęść Boże! Dzień dobry, sziora parona! Szczęść Boże wszystkim. / Brzmienie głosów świadczyło, że chór był rozgrzany, zmęczony, a wszystkie zlewały się niby w psalm, w pieśń monotonną jak szarość lasów oliwnych, jak czerwona ziemia, czerwony kamień, czerwony szałas… Tego jasnego ranka, spryskanego białym słońcem, obramionego błękitem nieba i morza, pieśń wisiała w powietrzu jak trzmiel w południe, jak złota mucha, rojąc się niewidzialnie i płynąc falami ledwo słyszalnych drgań przez srebrne pnie i korony drzew oliwkowych" (Novak, 1990, s. 14).

ruke na ramena, odmičući sa čela nalijepljenu kosu"[19] (Novak, 1969, s. 24), to nie zauważa się tego, bo wokoło słychać przecież wesołe rozmowy, dźwięki strzygących nożyc i odgłosy zwierząt, włączające się w tę rajską pieśń, psalm śpiewany ku chwale Boga-Stwórcy i wysławiający doskonałość Jego dzieła. Beztroski charakter przedstawienia podkreśla niezwykła aura dnia skąpanego w porannym słońcu (co przywodzi skojarzenia z Rajem z *Księgi Rodzaju*, rozumianym jako miejsce światła) (Kobielus, 1997, s. 162) oraz otulonego błękitem morza i nieba. Opisaną idyllę dopełniają wizerunki zwierząt pracujących razem z ludźmi:

> Iza gromačice pojaviše se osmareni magarci, frkćući i strižući ušima u popodnevnoj omari. Sa stijena još uvijek izvijao se drhtav zrak od sunčevih isparina, i činilo se, da magarad srču i upijaju dlakavim nozdrvama tu izmaglicu kao trepetljivu tečnost ili suzavost, opijajući se plinovima pjeskovite crvenice i dahom pečena kamena[20] (Novak, 1969, s. 51).

W świecie, który się ukazuje w książce, panuje idealna harmonia, a człowiek pozostaje w przyjaznych kontaktach ze zwierzętami w myśl Bożego nakazu, aby ludzie „panowali nad rybami morskimi, nad ptactwem powietrznym i nad wszystkimi zwierzętami pełzającymi po ziemi" (Biblia Tysiąclecia, 1990, Księga Rodzaju 1:28). W tak urządzonym ogrodzie refleksja o zmęczeniu wskutek nawet najcięższej pracy uchodzi na plan dalszy albo jest wyrażana tak, jak chce John Milton w *Raju utraconym*: jako pozytywna konsekwencja podjętego trudu, pozwalająca bardziej docenić zasłużony odpoczynek:

> […] siedli po trudzie przyjemnym
> Przy doglądaniu ogrodu, po trudzie
> Na tyle wielkim, aby stał się bliższym
> Zefir im chłodny, milszym wypoczynek,
> Zdrowszym pragnienie i większym łaknienie
> Na ich wieczerzę z owoców, do których
> Raźno się wzięli […] (Milton, 1986, s. 94; ks. IV, w. 424–430).

I rzeczywiście: także w tekście Novaka praca kończy się wspólnym biesiadowaniem, do którego wraz z zarządcą i kontesą zasiadają pasterze.

> U sjenu staroga duda prostrle su žene po travi stolnjak, donijele veliku zdjelu mekane bijele škůte, koja je drhtala kao hladetina. Stric je načeo golemi žuti

[19] „[P]ozdejmowały chustki i narzuciły je na ramiona, odsuwając lepiące się do czoła włosy" (Novak, 1990, s. 23).

[20] „Zza kamiennego ogrodzenia wyłoniły się juczne osły, parskając i strzygąc uszami w popołudniowym skwarze. Wszystko parowało w słońcu i nad skałami wciąż jeszcze drgało powietrze. Osły zdawały się wciągać i chłonąć włochatymi nozdrzami tę mgiełkę jak migotliwy śluz, upijając się wyziewami piaszczystej czerwonej ziemi i oddechem nagrzanego kamienia" (Novak, 1990, s. 54).

hljeb i dijelio škutu drvenom žlicom svakome u njegov dudov list[21] (Novak, 1969, s. 15).

Zarysowany przez Novaka obraz do złudzenia przypomina przygotowany przez braci Limbourg kalendarz do cyklu *Bardzo piękne godzinki księcia de Berry*, a zwłaszcza te miniatury, które ilustrują miesiące lipiec i wrzesień: na ich pierwszych planach widnieją sylwetki ludzi strzygących owce i uczestniczących w winobraniu. Świat wyobrażony jest tutaj jako ogród uprawy, o który człowiek troszczy się pracą własnych rąk. Ten ostatni przedstawiony jest jako zależny od przemian zachodzących w przyrodzie, co oddaje kalendarz umieszczony u góry każdej z miniatur. Prawidłowość tę ukazuje autor poprzez przypisanie poszczególnym porom roku konkretnych zajęć. Wiosna funkcjonuje u niego jako pora strzyżenia owiec, lato to czas połowu ryb, jesień upływa pod znakiem winobrania, a zima skrywa się za różową parą pędzonej rakiji. W świecie tym widoczna jest także charakterystyczna dla średniowiecznego rozumowania hierarchiczność, którą na pracach braci Limbourg oddają dwa przedstawienia: zamku – siedziby władcy oraz wyobrażonego na figurze koła ładu kosmicznego – symbolu Boga czuwającego nad porządkiem i harmonią świata. Całość przenika światło. Funkcję władcy przejmuje w tekście Slobodana Novaka stryj opowiadacza, zarządca majątku na Wyspie, który lubi myśleć o sobie jako „gaździe" i chętnie zabiera swego bratanka, aby wtajemniczyć go w zasady funkcjonowania swojego królestwa: „Htio je da sve vidim i sve naučim i da se osvjedočim o njegovoj vlasti i važnosti"[22] (Novak, 1969, s. 43). Mimo to stryj nie zapomina, iż nad nim stoi znacznie ważniejszy „gazda" i niejednokrotnie, o czym była już mowa, napomyka o nim, przypisując jego dobroci i łaskawości obfitość darów, jakie otrzymują wyspiarze. I tutaj, na Wyspie, podobnie jak na przedstawieniach braci Limbourg, rola światła zdaje się być duża. Niemal każde wydarzenie ma miejsce „u svijetlom jutru, poprskanom bijelim suncem"[23] (Novak, 1969, s. 15), „kada se planina zarumenila"[24] (Novak, 1969, s. 13) i „sunce je žeglo"[25] (Novak, 1969, s. 18). Światłość, jak zauważa Stanisław Kobielus, jest atrybutem boskości[26] i na ogół łączy się z niebem[27]. Światło i jasność wypełniają zatem także ziemski raj.

---

[21] „W cieniu starej morwy kobiety rozłożyły na trawie kolorowy obrus, przyniosły wielką misę miękkiego białego twarogu, który trząsł się jak galareta. Stryj napoczął duży żółty chleb i drewnianą łyżką nakładał każdemu twarogu na liść morwy" (Novak, 1990, s. 14).

[22] „Chciał, żebym wszystko zobaczył, wszystkiego się nauczył, przekonał się o jego władzy i ważności" (Novak, 1990, s. 44).

[23] „[T]ego jasnego ranka, spryskanego białym słońcem" (Novak, 1990, s. 14).

[24] „[K]iedy góry się zarumieniły" (Novak, 1990, s. 11).

[25] „[I] słońce prażyło" (Novak, 1990, s. 17).

[26] Stanisław Kobielus akcentuje rolę światła zwłaszcza w kulturze religijnej Bliskiego Wschodu (Kobielus, 1997, s. 171).

[27] Kobielus pokazuje, że wątek ten pojawia się w księgach Starego i Nowego Testamentu, pisząc: „Biblijny Bóg Ojciec – Stwórca świateł (Biblia Tysiąclecia, 1990, Księga Rodzaju 1:3; 1:14–18) był Tym, który powołał światło do istnienia, był w nie przyobleczony jak w szatę (Biblia Tysiąclecia, 1990, Księga Psalmów 103:2), a według Księgi Daniela »światłość z nim mieszka«

Innym atrybutem sielskiego zakątka, jaki daje się zauważyć w przytoczonym opisie pracy wyspiarzy, jest muzyka, której obecność w ogrodzie eksponuje m.in. Izajasz (Delumeau, 1996, s. 9). Jej znaczenie jako tej sztuki, która ma człowieka otwierać na transcendentny wymiar piękna tożsamego z Bogiem i znamionującego metafizyczną doskonałość raju, wyraził św. Augustyn. I choć pierwotnie biskup z Hippony widział piękno utworu w „konstrukcyjnym" podobieństwie, jak pisze Magdalena Borowska, „do najwyższego piękna tożsamego z doskonałą harmonią liczbową" (Borowska, 2004, s. 40), to z czasem tak rozszerzył pojęcie, że czynnik liczbowy przestał być niezbędny. Władysław Tatarkiewicz eksponuje w tym kontekście zwłaszcza augustiańskie uwielbienie dla rytmu, które: „objęło rytm słyszalny, ale i widzialny, nie tylko rytm ciał, ale i duszy zarówno u człowieka jak i w przyrodzie, zarówno rytm doznań jak i czynności, postrzeżeń, pamięci, zarówno rytm przemijających zjawisk, jak i wieczny rytm świata" (Tatarkiewicz, 1962, s. 61). Wydaje się, że tak rozumiany rytm wybrzmiewa w głosach dzieci, pasterzy i pasterek i łączy się z czystymi dźwiękami natury, które tutaj wydają owce i cykady, i które unoszą się w powietrzu niczym trzmiel czy mucha. Tę arię rozpisaną na wiele głosów już na obszarze całej powieści wzmacnia rytm przyrody, która przybiera szaty kolejnych pór roku, i rytm ludzkiej pracy związanej z cyklem natury. Rytm ten niesie także opowieść, którą snuje dziesięcioletni narrator, nadając swoim doznaniom kształt gawędy o pracach charakterystycznych dla poszczególnych sezonów. Słyszalna pieśń czy, jak ją nazywa opowiadacz, „psalm" dobiegający ze sceny strzyżenia owiec, przechodzi tutaj w rytm widzialny, naturalny, w augustiański „wieczny rytm świata". Kontemplacja wspomnień, które zostają zamknięte w formie powielającej motyw zrytmizowania, pozwala opowiadaczowi połączyć to, co zmysłowe i pozazmysłowe, daje mu poczucie chwilowego szczęścia rajskiego, które zniknie, kiedy narrator utraci tę rytmiczną, harmonijną i uporządkowaną perspektywę, kiedy już jako trzydziestolatek wyzna, że przyjechał poza sezonem, po wszystkich porach roku.

2. Wyspa jako arkadyjski ogród

Powtórne spojrzenie na przestrzeń zaprezentowaną w powieści Slobodana Novaka ponownie każe się zatrzymać na jej zamknięciu albo raczej izolacji. Tym razem w sukurs przychodzi Maria Maślanka-Soro, która opisując świat greckich wyobrażeń zauważa, że: „Sfera sacrum często na wyspie znajduje pełnię wyrazu. Ku tego rodzaju przestrzeni, ze względu na jej geograficzną

(Biblia Tysiąclecia, 1990, Księga Daniela 2:22). W Pierwszym Liście św. Jana Bóg jest nazywany samym światłem (Biblia Tysiąclecia, 1990, 1 List Św. Jana 1:5), a w Liście św. Jakuba (Biblia Tysiąclecia, 1990, List Św. Jakuba 1:17) – Ojcem świateł. Jan Apostoł w Ewangelii i w Listach wyłożył obszernie teologię światła, której podstawą stała się osoba Chrystusa rozumianego jako Logos, który sam o sobie powiedział: „Jam jest światłość świata" (Biblia Tysiąclecia, 1990, Ewangelia wg św. Jana 8:12) (Kobielus, 1997, s. 172).

specyfikę, podkreślającą swoistą odrębność, kieruje się też w sposób niejako »naturalny« grecka (i nie tylko grecka!) myśl nacechowana utopijnie" (Maślanka-Soro, 2007, s. 11). Przerwijmy to zdanie w tym miejscu, aby za jakiś czas do niego wrócić i je „doczytać". Wydzielenie obszaru, zdaniem badaczki, przydaje mu świętości i ewokuje treści idylliczne. Te geograficzne i zarazem symboliczne walory wysp dostrzegali już starożytni autorzy, którzy sytuowali na nich krainy wiecznej szczęśliwości. I tak wspomnieć można choćby Homerycką Scherię zamieszkiwaną przez baśniowy lud Feaków, który wiódł żywot w dostatku i beztrosce, korzystając z uczt, igrzysk i zabaw, oraz króla tego ludu Alkinoosa i opis jego pałacu położonego wśród ogrodów dających obfitość owoców podczas wiecznej wiosny. Analogicznie sielankowe obrazki można znaleźć u Hezjoda w eposie *Prace i dnie* czy u Diodora Sycylijskiego w jego *Bibliotheke*, w której opisuje wyprawę Jambolosa z Etiopii na wyspę położoną w okolicy równika. Według parafrazy Jeana Delumeau: „Klimat wyspy jest umiarkowany mimo jej położenia geograficznego i nikt nie cierpi tam od gorąca ani od zimna. Wody jest pod dostatkiem i tworzy ona gorące źródła oraz chłodne strumienie. Natura szczodrze obdarza wszystkim, co niezbędne do życia…" (Delumeau, 1996, s. 13). Można by to wyliczenie dowolnie uzupełniać, wskazując kolejnych autorów podejmujących wątek Wysp Szczęśliwych (czy Złotego Wieku lub Arkadii), ale zespół cech oddających uroki opisywanych ziem pozostanie ten sam. W każdym z przedstawień wyeksponowane będą: pejzaż przybierający kształt ogrodu, przyroda w stanie dzikim, doskonale jednak wyposażona we wszelkie dobra, oraz pastoralne tło wydarzeń dla przeżyć miłosnych. Inne nieodłączne cechy krajobrazu to źródło z wyśmienitą wodą, umiarkowany klimat przyjmujący zazwyczaj barwy wiosenne, lekki wietrzyk, który delikatnie chłodzi i poranek jako ulubiona pora dnia, czas, kiedy: „ptaki najpiękniej śpiewają, a kwiaty najpiękniej pachną"[28].

Tę krainę idealnego, pastoralnego szczęścia znaleźć można także na kartach powieści Slobodana Novaka, który opisał niewinne i wesołe pastereczki biegające po wzgórzach i dolinach oraz ludzi prostych i dobrych, niezdolnych do oszustwa i obłudy, chętnie pełniących swe codzienne obowiązki. Taki też pejzaż ukazuje się oczom opowiadacza, jego stryja, kontesy i kontesianki, kiedy po morskiej podróży przybijają do brzegu, aby wziąć udział w strzyżeniu owiec:

---

[28] Analogiczne cechy krainy idealnej, przejęte ze starożytnej poezji i retoryki, wskazuje Ernst Robert Curtius: „Podobnie jak u Homera, również i w całej poezji starożytnej przyroda jest zawsze zamieszkana. Nie stanowi to różnicy, czy mieszkańcami jej są bogowie, czy też ludzie. […] Jakież są rekwizyty tych miejsc? Przede wszystkim cień – który miał wielkie znaczenie dla ludzi Południa. Drzewa więc, albo grupy drzew, źródło albo strumień dla odświeżenia, trawiasty brzeg, gdzie można by usiąść. Mogła do tego celu służyć także grota" (Curtius, 2005, s. 194). Badacz zauważa również, że to rozkoszne miejsce miało właściwą sobie scenerię – najpierw pasterską Sycylię, a następnie Arkadię. „Krajobraz ten – pisze Curtius – zaludniała również swoista grupa postaci, tworzących własny porządek społeczny, a więc także społeczny mikrokosmos: pasterze wołów [stąd określenie »bukolika«], kóz, owiec itd. W końcu cały ten świat pasterzy związany jest z naturą i miłością" (Curtius, 2005, s. 195).

> Penjali smo se krševitim i koritastim putom između maslina prema meketu ovaca. Na zaravanku bila je mala kamena potelušica, čobanski stan. Tamo su po crvenoj zemlji i crvenom kamenju posjedali ljudi strižući ovce. Žućkasta i crna runa zavezana u loptaste čvorove ležala su naslagana na kamenom sjedištu ispred stana i po razastrtoj sivoj ponjavi od brnistre. Pod rukama čobana polegle su ovce sa zavezanim nogama, a plosnate škare cvileći i nadglasavajući cvrčke svlačile su guste i masne bunde s ustreptalih ovčjih trbuha[29] (Novak, 1969, s. 15).

Czytelnik zanurza się w świecie „łagodnego" prymitywizmu, który, za Arthurem Onckenem Lovejoyem i Georgem Boasem, Erwin Panofsky opisuje jako: „złoty wiek obfitości, niewinności i szczęścia – innymi słowy – jako życie cywilizowane, oczyszczone z przywar" (Panofsky, 1971, s. 325). Naturalny stan człowieka przybiera tutaj „miękkie" formy[30] egzystencji ukazywanej w elegijnym wspomnieniu opowiadacza. Główni bohaterowie tych rustykalnych scen rodzajowych obdarzeni zostają wszelkimi pozytywnymi przymiotami – są zwinni, łatwo się odnajdują w otaczającym ich środowisku, będąc jego naturalną częścią. Widać to zwłaszcza w scenie, kiedy trójka dzieci – pasterka, opowiadacz i kontesianka Ines schodzą do źródła. „Najmłodsza pastereczka", jak ją nazywa narrator, sprawnie i szybko porusza się w wyznaczonym kierunku, a jej bose stopy przywierają do owalnych kamieni, „kao da se o njih lijepi"[31] (Novak, 1969, s. 16). Dziewczyna zgrabnie i bez najmniejszych problemów schodzi do groty, czerpie wodę z jeziorka i wraca. Wyczynu tego nie jest w stanie powtórzyć wychowana w mieście kontesianka Ines: zszedłszy do jaskini, upada i zaczyna tonąć w błocie. Ostatecznie przy pomocy opowiadacza udaje się jej „wygramolić" na mokrą glinę. To, co wiejskiej dziewczynie nie sprawiło najmniejszego problemu, kontesiance, która jest od niej większa i starsza, nie wychodzi.

W relacji tej zawarta jest jeszcze jedna prawidłowość dotycząca arkadyjskiego ogrodu, a mianowicie eksponowanie opozycji miasta jako synonimu zepsucia, deprawacji, odejścia człowieka od źródeł i wsi, która nosi znamiona nieskażonej kulturą, pierwotnej, a zatem dobrej natury człowieka. Przeciwstawienie to zauważa m.in. Leszek Sosnowski, pisząc: „Mit Arkadii (Edenu, Wysp Szczęśliwych) ma za tło konflikt między naturą a kulturą, który rozgrywa się w samym człowieku, a w konsekwencji związany jest z jego stosun-

---

[29] „Kamienistą i korytowatą drogą pięliśmy się między oliwkami w stronę beczenia owiec. Na niewielkim płaskowzgórzu stał kamienny szałas, mieszkanie pasterzy. Na czerwonej ziemi i czerwonych kamieniach siedzieli ludzie strzygący owce. Żółtawe i czarne runa, powiązane w kłębiaste węzły, składali na kamiennej ławie przed szałasem i na rozpostartej szarej płachcie z włókna sitokrzewu. Pod rękami pasterzy leżały owce ze skrępowanymi nogami, a płaskie nożyce, zagłuszając swym kwileniem cykady, zdejmowały gęste i tłuste futra z rozdygotanych owczych brzuchów" (Novak, 1990, s. 13).

[30] Poza tzw. „łagodnym" czy „miękkim" prymitywizmem od początku myśli antycznej istniał również drugi nurt, interpretujący naturalny stan człowieka jako tzw. „twardy prymitywizm". Niósł on pejoratywne konotacje, będąc synonimem nędznej egzystencji, pełnej trudów i pozbawionej przyjemności (Panofsky, 1971, s. 325).

[31] „[J]akby się do nich lepiły" (Novak, 1990, s. 15).

kiem do przyrody i cywilizacji" (Sosnowski, 2008, s. 316). Ta antagonistyczna relacja między miastem a wsią w powieści zostaje oddana poprzez skontrastowanie sylwetki kontesianki oraz mieszkańców Wyspy, i to nie tylko dzięki wskazaniu na niezgrabność tej pierwszej i sprawność wyspiarzy. Ines jest zmanierowana, wnosi do wyspiarskiego świata symbole miejskiego zbytku: łyżeczkę, którą będzie jadła, kiedy pozostałym wystarczą ręce i co najwyżej noże do cięcia, sandały, podczas gdy wspomniana pastereczka będzie biegać boso, opowieści o kinie, teatrze, rowerze, których na Wyspie po prostu nie ma. Wszystkie one przynależą do innego porządku, do świata przekształconego pracą rąk człowieka w środowisko wtórne i sztuczne.

Sztuczność funkcjonuje w pracy również jako synonim nieszczerości i tę cechę zarzuca kontesiance opowiadacz:

> Ona je ljuta, mrzi me, i ne bi dala da budem iskren. Zapravo – ne želi i neće da mi vjeruje. Misli, da se iz svoje daljine i iz svoje nadmoći nabacujem šarenim krpicama što sam ih grubo i s prugom strgao s vela njenih uspomena. Ona ne zna, da bih ja mogao danas i sam željeti, da od tih šarenih dronjaka, što sam ih strgao sa sebe, sastavim barem jedan jedini dan svoje mladosti. Ona, koja je jedina sa mnom u tome jednom danu živjela u naivnoj radosti, ne može da se preda mojoj priči, ona u njoj ne voli mene, i boli je što su nam radosti bile zajedničke. Zatajila bi moje istinsko ganuće, odbacila bi priču koja je iskrena i nježna[32] (Novak, 1969, s. 12).

Z opisu jasno wynika, że takie emocje jak tkliwość, wzruszenie, naiwność i radość charakteryzują wzrastającego na Wyspie opowiadacza. Obce są jednak kontesiance, która, być może, właśnie na Wyspie choć przez chwilę miała okazję je odczuwać, ale temu zaprzecza, odrzuca opowieść chłopca, nie pozwalając sobie na szczerość, na autentyczność. Jest zła, jak twierdzi narrator, a wraz z nią zły jest cały świat, którego jest nieodrodną przedstawicielką. Złe są także nauki, które pobiera, bo odrywają ją od tego, co istotne. „Bolje bi joj bilo da putuje i dalje po školama! I tako je više po svijetu nego na Otoku! A na strigu će valjda loviti cvrčke i čuditi se svemu i svačemu"[33] (Novak, 1969, s. 10) – skwituje młodzian, dając tym samym wyraz swojej dezaprobaty dla nauk, które nie dają człowiekowi wyobrażenia o tym, co go otacza. Wyspa i jej wiejski krajobraz skojarzone zostają zatem nie tylko z arkadyjskimi, zachwycającymi beztroską obrazkami, ale również z pewnym porządkiem moralnym, który jest obcy mieszkańcom miasta. Wyspiarze są dobrzy i szczerzy, a ich świat to świat natury czystej i przyjaznej, świat pierwotnej szlachetności.

[32] „Ona jest zła, nie cierpi mnie i nie pozwoliłaby na szczerość. Uważa, że w swoim oddaleniu i przewadze narzucam na siebie kolorowe fatałaszki, które grubiańsko i szyderczo wyrwałem z welonu jej wspomnień. Nie wie, że być może pragnę dziś z barwnych strzępków zerwanych z samego siebie złożyć na nowo choć jeden dzień młodości. Ona, która jedyna, wraz ze mną, żyła tamtego dnia tak naiwnie i radośnie, nie może się poddać mojej opowieści, nie lubi w niej mnie i boli ją, że nasze radości były wspólne. Przemilczałaby moje prawdziwe wzruszenie, odrzuciła opowieść szczerą i tkliwą" (Novak, 1990, s. 11).

[33] „Lepiej niech sobie dalej jeździ po szkołach! I tak więcej przebywa w świecie niż na Wyspie. A na strzyży będzie pewnie łapać cykady i dziwić się byle czemu" (Novak, 1990, s. 9).

Tożsamość autentyczności i natury obecna jest w oświeceniowych koncepcjach Jeana-Jacques'a Rousseau, o czym Bronisław Baczko pisze w następujący sposób: „Autentyczność zdaje się tu być tożsama z naturą, a »powrót do natury« oznacza »powrót do samego siebie«, odnalezienie poczucia własnego »ja« i własnej identyczności, zagubionych w »świecie pozorów«" (Baczko, 2009, s. 66). Ta oświeceniowa myśl idealnie oddaje relacje opisane przez Slobodana Novaka. Autentyczność wyspiarzy wynika z pozostawania w bliskim kontakcie z naturą rozumianą dwojako – jako przyroda i, poprzez jej pozytywne oddziaływanie, jako nieskażona natura człowieka. Miejska rzeczywistość, z jakiej przybywa kontesianka, pozostaje zatem „światem pozorów", w którym ludzie utracili swoją autentyczność. I rzeczywiście przejawy tej ostatniej w zachowaniu Ines będą się kończyły powtórnym nałożeniem maski i ucieczką przed samą sobą. Tak zakończy się wyprawa łodzią, w jaką kontesianka i opowiadacz wyruszą na skutek nieszczęśliwej przygody dziewczyny, kiedy ta wpadnie do błota w jaskini i nie chcąc się pokazać ubrudzona, oczyści ubranie w morzu, by następnie wysuszyć je podczas przejażdżki łódką. Dopiero ten pechowy wypadek pozwala jej zdjąć maskę. „Drhturila je i izgubljeno kolutala očima, i obraćala se meni kao sebi ravnome"[34] (Novak, 1969, s. 17) – zauważa opowiadacz. Słodka chwila równości i przyjaźni między tą dwójką nie potrwa jednak długo i przerywana będzie zmanierowanym zachowaniami kontesianki. Umyta i susząca się na łodzi dziewczyna odzyska swój tupet, co opowiadacz skomentuje słowami: „Okrenuo sam glavu i počeo tiho žaliti, kako ipak, eto, nema među nama prijateljstva. Čim je opasnost prošla, ona je opet kontesica, sa Trstom, biciklom, teatrom i sa dlačicama ispod ruke"[35] (Novak, 1969, s. 19).

Wspomniana scena wprowadza w kolejną, w której atmosfera będzie zmysłowa i z lekka nasycona erotyzmem, co wpisuje się w opisy Arkadii wyobrażanej jako kraina nieustannej miłości. Sunąca po morzu łódka z dwojgiem pasażerów, oblana blaskiem promieni słonecznych, stanie się tłem rozkosznych przeżyć, a oczom opowiadacza ukażą się wdzięczne kształty Ines:

> Jedro je bilo hrapavo, a njena put kao mramor i kao voda. Platno je mirisalo morskom soli i vjetrom, a grudi dahom mlijeka i toplih kruščića. [...] Na njenom tijelu titrao je odsjaj mora. Zlatne vijuge svjetla zmijuljile su oko vrata i oko bedara, i činilo se od toga kao da njena put podrhtava, kao da se prelijeva, tanji i deblja, blijedi i tamni, okupana toplim zrakom i mojim pogledima[36] (Novak, 1969, s. 20).

[34] „Bezradna i drżąca, zwróciła się do mnie jak do równego sobie" (Novak, 1990, s. 16).

[35] „Odwróciłem głowę, czując cichy żal, że jednak, jak się okazuje, nie ma między nami przyjaźni. Gdy tylko niebezpieczeństwo minęło, ona znów jest kontesianką, z Triestem, rowerem, teatrem i włoskami pod pachą" (Novak, 1990, s. 18).

[36] „Żagiel był szorstki, a jej ciało jak marmur i woda. Płótno pachniało morską solą i wiatrem, a piersi Ines mlekiem i tchnieniem młodych grusz. [...] Na ciało Ines padał migotliwy odblask morza. Złote wstążki światła pełzały wokół szyi, wokół bioder; zdawało się, że jej ciało drży, że się mieni, to bardziej szczupłe, to znów pełniejsze, że blednie i ciemnieje, skąpane w ciepłym powietrzu i w moich spojrzeniach" (Novak, 1990, s. 19).

Łagodny klimat Wyspy-ogrodu i jej uroda są, jak w tekstach starożytnych, a następnie renesansowych twórców, idealnym tłem dla miłosnych perypetii. Przypomina się w tym kontekście choćby X ekloga Wergiliusza, która za przewodni motyw bierze właśnie wątek erotyczny: „śpiewajmy o pełnej trosk miłości Gallusa, podczas gdy płaskonose kozy szczypią młode krzewy. Nie śpiewamy dla głuchych: na wszystko lasy odpowiedzą echem" (za: Stabryła, 1987, s. 91). Tak jak u rzymskiego poety, tak i u Slobodana Novaka wybranka jest oporna. Kontesianka wraz ze swoim poczuciem wyższości i brakiem autentyczności nie wpisuje się w arkadyjski krajobraz Wyspy i będzie musiała zaprzecyć wszystkiemu, co na niej przeżyła, tym samym i chwilom, kiedy prawdopodobnie świadomie objawiła swe wdzięki opowiadaczowi.

Wspominając rozkosze, których można doświadczyć na Wyspie, nie sposób się nie odnieść do aury, jaka na niej panuje. Owidiusz w *Przemianach* tak oto komentuje warunki atmosferyczne właściwe początkowemu okresowi ludzkich dziejów:

> Wiosna była wieczysta, Zefiry łagodne
> Rozwijały tchem ciepłym kwiaty samorodne (Owidiusz, 1955, s. 8).

U Novaka, mimo zmienności pór roku, krajobraz i klimat stale przypominają wiosnę. Na Wyspie nigdy nie jest zimno, latem wprawdzie niekiedy praży, ale nie jest to uciążliwe, zresztą uczucie łagodzi lekki zefirek. „Kada se, dakle, planina zarumenila, bili smo oplovili zapadni rt Otoka. […] Vjetrić je bio slabačak"[37] (Novak, 1969, s. 13) – komentuje opowiadacz. Sielskim eskapadom towarzyszy też słońce, które, niczym jeden z mieszkańców, zdaje się stale spacerować po tej rajskiej krainie:

> Lađa se neznatno ljuljuškala. Na otvorenom moru lađa ne može mirovati. Površina je glatka kao staklo, a sunce ipak šeta u ogledalu vode[38] (Novak, 1969, s. 19).

Motyw słońca wznoszącego się nad drzewami oliwnymi uzupełniają obrazki ludzi wędrujących do pracy o brzasku:

> Tako smo dotkali sunce. Težaci su počeli stizati s košarama, koševima, badnjem, mjehovima i s drvenim košem za mošt[39] (Novak, 1969, s. 45).

Wizje słońca wychylającego się zza wzgórz lub roztańczonego na powierzchni wody znamionują konkretną porę dnia, która wydaje się ulubioną

---

[37] „Kiedy więc góry się zarumieniły, opłynęliśmy zachodni przylądek Wyspy. […] Wiaterek był słabiutki" (Novak, 1990, s. 11).

[38] „Łódź kołysała się nieznacznie. Na otwartym morzu łódź nie może pozostawać bez ruchu. Powierzchnia jest gładka jak szkło, a jednak słońce spaceruje po lustrze wody" (Novak, 1990, s. 18).

[39] „Wraz ze słońcem nadchodzili chłopi z koszami, koszykami, z beczką, ze skórzanymi worami i z drewnianym koszem na moszcz" (Novak, 1990, s. 47).

wszystkim poetom opiewającym uroki Arkadii. Jarosław Marek Rymkiewicz uznaje poranek za stały *topoi* wszelkich *loca amoena*[40]. Także w powieści Novaka ta pora dnia zajmuje najważniejsze miejsce spośród wszystkich. O świcie rozpoczynają się trzy z czterech opowieści, jakie snuje narrator.

Nie tylko pogoda na Wyspie wpisuje się w krajobraz arkadyjski. Również w wymiarze przestrzennym Wyspy można odnaleźć elementy, które wykorzystywali zwłaszcza rzymscy ogrodnicy, wprowadzając w życie greckie idee literacko-filozoficzne (Sosnowski, 2008, s. 314). W założeniach tych szczególnie ważną rolę w ogrodzie miały pełnić drzewa: „postrzegane jako nieśmiertelne, pośredniczące między bogami a ludźmi" (Rozmarynowska, 2008, s. 63). One też swoimi monumentalnymi pniami wyznaczały centrum świętej przestrzeni ogrodu, jej oś kosmiczną. Inne odniesienie, jakie niosło drzewo, także obecne w wykładni symboliki rzymskich ogrodów, to wyobrażanie go jako „drzewa życia" uosabiającego – „siłę witalną, cykliczność przyrody i nieśmiertelność" (Rozmarynowska, 2008, s. 63). Na Wyspie te funkcje przejmuje stara morwa, w której cieniu zbierają się ludzie i biesiadują. „Ručak je bio u hladu pod dudom i bogat janjetinom"[41] (Novak, 1969, s. 23) – relacjonuje opowiadacz. Drzewo to wyznacza centrum pasterskiego świata Wyspy. Dla jej mieszkańców ma też wymiar praktyczny, albowiem chroni ich przed słońcem.

Wśród roślin o szczególnie pojemnych znaczeniach symbolicznych Katarzyna Rozmarynowska wymienia również winorośl, związaną z kultem boga Dionizosa (Rozmarynowska, 2008, s. 64). I w ogrodzie Slobodana Novaka jej nie brakuje, zresztą jedna z pór roku, jesień, zostaje przedstawiona jako czas zbierania i tłoczenia winogron[42].

Jeszcze jeden ważny element starożytnych ogrodów można rozpoznać w powieściowej Wyspie. Rzymskie święte gaje powstawały zazwyczaj w miejscach naznaczonych tradycją, które, jak mniemano, zamieszkiwały lub nawiedzały bóstwa. Tworzono je przede wszystkim wokół jaskiń lub źródeł. Wyspiarski gaj posiada oba te elementy – w jaskini znajduje się tryskające źródełko, którego nie widać, bo zakrywa je woda jeziora: „U dnu uvale, okružena mitrom i smrekama, crnila se na tlu jama koja vodi do izvora studene vode. [...] Voda izvire na dnu jezera. Ne vidi se. Jezero je mirno. Voda je ledena. Čista. Fina"[43] (Novak, 1969, ss. 16–17). Tam też wspomniana pasterka pobie-

---

[40] Jarosław Marek Rymkiewicz przeciwstawia elementy pejzażu charakterystycznego dla opisu wszelkich *loca amoena* (wyróżnia wśród nich m.in. poranek jako ulubioną porę dnia, zieleń jako ulubiony kolor, czarującą, rozkwitłą przyrodę) krajobrazowi znanemu z tekstów modernistów, u których kwiaty więdną, zieloną wiosnę zastępuje purpura i złoto jesieni, a światło poranku – światło księżyca lub wieczornej zorzy (Rymkiewicz, 1968, ss. 36–39).

[41] „Obiad, bogaty w mięso jagnięce, jedliśmy w cieniu, pod morwą" (Novak, 1990, s. 23).

[42] W sztuce cztery pory roku często są symbolizowane przez prace rolnicze, a we włoskiej tradycji artystycznej pory roku bywają personifikowane przez bogów starożytności. Dionizos, jako bóg wina, symbolizuje właśnie jesień (Carr-Gomm, 2001, s. 200).

[43] „Na dnie kotliny, obrośnięta mirtem i świerkami, czerniła grota, kryjąca w sobie źródło lodowatej wody. […] Woda wypływa z dna. Nie widać tego. Jeziorko jest spokojne. Woda lodowata. Czysta. Smaczna" (Novak, 1990, ss. 15–16).

ra wodę i tam wysyła kontesiankę stryj opowiadacza, określając ten zakątek jako „najčudniji od svih izvora”[44] (Novak, 1969, s. 15).

Snując opowieść o sielskich krajobrazach rzymskich ogrodów warto wspomnieć o koncepcji zamiejskich willi, które początkowo były wiejskimi posiadłościami nastawionymi na działalność gospodarczą, a z czasem zyskały również status rezydencji położonych w ogrodach, mających dostarczać właścicielom uroków spokojnego życia na wsi (Rozmarynowska, 2008, ss. 76–78). Wydaje się, że analogiczną rolę pełni majątek na Wyspie, którego właścicielką jest kontesa, przyjeżdżająca doń na wiosnę z kontesianką, aby wypocząć i zaczerpnąć świeżego powietrza.

> Kontesa je rekla, kako joj je drago da će mala uhvatiti zeru sunca i da će se micati na zraku. Stric je dokazivao kako imaju pravo da uživaju, jer šta im vrijedi ako imaju i ovo i ono, a ne znaju to iskoristiti[45] (Novak, 1969, s. 14).

Katarzyna Rozmarynowska zauważa, że właściciele willi mieli zazwyczaj bardzo emocjonalny stosunek do swoich posiadłości. Trudno odmówić tego kontesie, która w powrotnej drodze ze strzyżenia owiec nuci piosenkę o „pięknej *campagna*”[46]. Nawet zmanierowana Ines, która niejako z zasady odrzuca uroki Wyspy, dostrzega urodę morza, które ją okala. „Ovdje kod tete je najljepše more. Samo more. Ima ga i u Trstu, ali nema ovakvog”[47] (Novak, 1969, s. 18) – stwierdzi czternastolatka, łącząc się w tym stonowanym zachwycie nad urodą morza z Pliniuszem Młodszym, który w jednym z listów docenił zalety tego z pawilonów: „w którym można ze wszystkich okien widzieć morze i […] słyszeć morze, nie widząc go” (za: Rozmarynowska, 2008, s. 79).

Posiadłość kontesy bez wątpienia pełni również funkcje gospodarcze. Jak wspomina jej zarządca, stryj opowiadacza: „Ovce su njezine i kanat je njezin, pa da. Sto i osamdeset i sedam ovaca, ove godine... pomladak i brave nismo uzeli u račun, tako je!”[48] (Novak, 1969, s. 11). Z relacji zarządcy wynika również, że w wiejskiej willi kontesy waży się wełnę i sery. O zbiorach winogron, połowie ryb i pędzeniu rakiji dowiaduje się czytelnik już od narratora. Ziemia ta, jak przystało na rajską krainę, hojnie obdarza wyspiarzy wszelką roślinnością i zwierzętami. Pod dostatkiem mają nie tylko owiec, ale i ryb, winnice ich pełne są „nabitych i napiętych” winogron, a piwnice aromatycznej i moc-

---

[44] „[N]ajdziwniejsze ze wszystkich źródeł” (Novak, 1990, s. 14).

[45] „Kontesa bardzo się cieszyła, że mała złapie odrobinę słońca i będzie w ruchu, na powietrzu. Stryj dowodził, że mają pełne prawo korzystać z życia, bo na co byłby cały ten majątek, gdyby nie umiały go spożytkować” (Novak, 1990, s. 12).

[46] Słowo „campagna” w języku włoskim oznacza „wieś”. Kampania to także region w okolicach Zatoki Neapolitańskiej, gdzie w I wieku p.n.e. powstało najwięcej rzymskich willi i gdzie ich właściciele spędzali letnie miesiące. Z czasem wille zaczęły powstawać także w innych miejscach (Rozmarynowska, 2008, s. 78).

[47] „Tutaj, u cioci, najładniejsze jest morze. Tylko morze. W Trieście też jest, ale brzydsze” (Novak, 1990, s. 17).

[48] „Owce są jej i kanat [kąt, strona – A.B.] jej, no tak. Sto osiemdziesiąt i siedem owiec w tym roku… nie licząc jagniąt i baranów, aż tyle!” (Novak, 1990, s. 9).

nej jak „ogień żywy" rakiji. Praca ludzi, choć niekiedy ciężka, o czym świadczy na przykład opis połowu ryb: „Lađe su se nagibale, i polugoli znojni ribari, kao divlje pleme razjarenih divova šibali su i pleskali razvaljano more, potmulo i nabubrilo od paničnog kretanja ribljih trupina"[49] (Novak, 1969, s. 30), daje jednak satysfakcję i poczucie dobrze spełnionego obowiązku. Ponadto narrator, relacjonując te wydarzenia oraz śmierć jednego z rybaków, która była ich skutkiem, pozbawia je aktualności. Tragedia zostaje przesunięta w przeszłość, staje się elegijnym wspomnieniem, które traci na znaczeniu w obliczu uroków, jakie niesie życie na Wyspie. Trzeba powiedzieć, że obecność tych ponurych wątków nie oddala Wyspy od modeli szczęśliwych krain starożytnych twórców. Śmierć była wpisana, jak zauważa Erwin Panofsky, także w dzieła Wergiliusza. W jego pracach śmierć: „nie objawia się nam z brutalną otwartością, lecz widzimy ją poprzez miękką, barwną mgłę sentymentu wybiegającego w przyszłość lub retrospekcyjnego"[50]. Można powiedzieć, że i Slobodan Novak stosuje te same chwyty, nadając swojej opowieści kształt melancholijnych reminiscencji.

3. Wyspa symbolem straty

Wydawać by się mogło, że poprzez oddanie się urokom idyllicznych ogrodów zaprezentowanych przez chorwackiego pisarza umknęły gdzieś idee, jakie zaakcentowano na początku pracy, idee, które najlepiej oddają słowa Paula Ricoeura, kiedy twierdzi on, iż chce – „wieść myśl myślaną dzięki symbolom" (Ricoeur, 1985, s. 71) i unikać interpretacji alegoryzujących. Czymże są jednak te opisy, jeśli nie sięgnięciem po jedną z najbardziej znanych alegorii, która w naszej kulturze przybiera różne formy – Wysp Szczęśliwych, Arkadii, ziemskiego raju? Czym wytłumaczyć to „sprzeniewierzenie"? Cóż po mar-

[49] „Łodzie przechylały się, a półnadzy, zlani potem rybacy, niby dzikie plemię rozsierdzonych olbrzymów, smagali i chlastali rozkołysane morze, nabrzmiałe od panicznego miotania się rybich kadłubów" (Novak, 1990, s. 30).

[50] Erwin Panofsky pokazuje, że w tym samym elegijno-retrospekcyjnym duchu dokonała się reinterpretacja łacińskiego zdania „Et in Arcadia ego". Obecnie tłumaczy się je jako „Ja też urodziłem się" czy „żyłem w Arkadii", a, jak zauważa Panofsky, jest to w zasadzie błędne tłumaczenie. Gdyby zachować gramatyczną poprawność, twierdzi Panofsky, należałoby je przetłumaczyć jako „Ja jestem nawet w Arkadii". Słowa te, zgodnie z tradycją, miała wypowiadać Śmierć. Badacz sugeruje, że przez długi czas sentencja ta była rozumiana właściwie (i tak rozumie się ją na Wyspach Brytyjskich), a zmiana interpretacji, z uszczerbkiem dla gramatyki, dokonała się „w interesie prawdy" za sprawą malarza – Poussina. Ten około 1630 roku stworzył pierwszą z dwóch swoich kompozycji *Et in Arcadia ego*, korygując kompozycję innego malarza – Guercina. Z obrazu tego jasno wynika (chociaż Poussin złagodził moralistyczne przesłanie obrazu swego poprzednika), że słowa „Et in Arcadia ego" wypowiadane są przez Śmierć, co podkreślają przerażone twarze pasterzy, którzy znajdują u bram Arkadii trupią czaszkę. Na drugiej kompozycji malarza, podejmującej ten sam wątek, symbol śmierci – trupia czaszka, znika. Brak kontekstu pozbawia zdanie pierwotnego znaczenia i „ego" przestaje być kojarzone z grobem, a odnosi się do osoby, która w nim leży. Stąd – „Ja też żyłem w Arkadii". Dalsza praca należała do biografów Poussina i pisarzy, którzy przejęli z obrazu malarza elegijną interpretację zdania (Panofsky, 1971, ss. 324–342; 327).

twym znaczeniu, jakie niesie alegoria? Gdzież sens symbolu, o którym traktuje rozprawa?

Aby go dociec, pora dokończyć zdanie wypowiedziane przez Marię Maślankę-Soro, która twierdząc, że geograficzne położenie wyspy, jej wydzielenie ze świata kieruje ku niej myśl nacechowaną utopijnie, nadmienia również, że ta ostatnia: „rodzi się, »gdy w świadomości ludzkiej zjawia się rozdarcie między światem, który jest, a światem, który jest do pomyślenia«" (Maślanka-Soro, 2007, ss. 11–12). Idealistyczna wizja zostaje połączona przez autorkę z uczuciem tęsknoty, a może nawet straty. Warto zapytać zatem – co stracił narrator powieści Slobodana Novaka?

> Sada, kada brod ulazi u luku, treba priznati barem, da je Otok nekada bio moj zavičaj, i da to znaju i ljudi koji su ovdje zavičajni. Ali zavičaja zapravo nemam i ne znam da li mi je danas i potreban.
>
> Zato otvoreno kažem: divan je Otok![51] (Novak, 1969, s. 73).

Odpowiedź jest oczywista – stracił strony rodzinne, dom, który był tu, na Wyspie[52]. Ale czy to rzeczywiście wszystko, skoro mówi też: „Čini mi se da sam stigao izvan sezone. Nakon svih godišnjih doba"[53] (Novak, 1969, s. 73). Przytoczona wypowiedź sugeruje znacznie więcej – on utracił także niewinność, którą miał jako dziecko i która pozwalała mu patrzeć na świat i widzieć go pięknym, dobrym i uporządkowanym. Co może znaczyć, że przyjechał po wszystkich porach roku? Przecież zdanie to nie odnosi się do rzeczywistości fizykalnej, jakaś pora roku była. Mamy tutaj zatem do czynienia z utratą pewnej perspektywy, przybranej w szaty dziecięce. Dopóki bohater wiódł swoją urokliwą opowieść o młodości, nadając jej kształty kolejnych pór roku, jego świat był sielski, przyjazny, czuł się w nim zadomowiony. Niemożność ponownego wejścia w tę narrację i dramatyczne skądinąd wyznanie, że przybył „poza sezonem", to już przejawy nie tylko melancholii związanej ze stratą obiektu, ale też wyraz tego, że ożywcza moc sublimacji, przelania uczuć na inny obiekt, w tym kontekście na wyidealizowaną wizję dziecięcą, już nie działa. Podmiot stracił możliwość uzyskania dominacji nad rzeczą utraconą, a jego opowieść zaczyna przybierać kształt świata fasady, za którym nic się nie kryje, jak zauważa Marek

---

[51] „Teraz, gdy statek wchodzi do portu, trzeba przynajmniej przyznać, że tu, na Wyspie, były kiedyś moje strony rodzinne i tutejsi ludzie o tym wiedzą. Lecz ja w gruncie rzeczy stron rodzinnych nie mam i nawet nie wiem, czy są mi dziś potrzebne. / Dlatego mówię otwarcie: śliczna jest Wyspa!" (Novak, 1990, s. 76).

[52] Jest to wątek autobiograficzny. Slobodan Novak rzeczywiście spędził dzieciństwo na wyspie Rab, którą opuścił w 1943 roku z powodu wojny i swojego udziału w walkach partyzantów. Wrócił na wyspę na dwa dni w 1945 roku po świadectwo maturalne, którego potrzebował, żeby zapisać się na studia. Potem nie oglądał jej czternaście lat, przerażony tym, co zobaczył poprzednim razem. Jak sam stwierdził, obraz z powieści przez lata wydawał mu się prawdziwszy od rzeczywistego i chciał go zachować w pamięci. Kiedy w 1959 roku ponownie stanął na wyspie, *Izgubljeni zavičaj* był już opublikowany (Novak, 2001, ss. 124–125).

[53] „Wydaje mi się, że przyjechałem poza sezonem. Po wszystkich porach roku" (Novak, 1990, s. 76).

Bieńczyk (Bieńczyk, 2012, s. 87). Wprawdzie bohater nadal twierdzi, że Wyspa jest śliczna, ale dodaje, że ludzie, którzy na niej żyją, nie widzą tego, nie wiedzą, co jest naprawdę piękne. „Ja uglavnom vidim. I moram svakako zaboraviti da sam živio. Zato otvoreno kažem: Divan je Otok!"[54] (Novak, 1969, s. 73). Mówi, ale nie wierzy. Chciałby, aby tak było. Targają nim wewnętrzne sprzeczności, widać tutaj stan niepogodzenia ze stratą, a jednocześnie potrzebę uwznioślenia przedmiotu własnej melancholii[55]. To, co po dwudziestu latach od momentu opuszczenia Wyspy odnajduje na niej, w niczym nie przypomina sielanki, jaką jeszcze parę chwil temu zwodził czytelnika. Nie ma już jasności, prażącego słońca, rozśpiewanych chórów, nie ma Boga, który czuwa nad swoim ogrodem, ani jesiennego winobrania. Są za to „czarne okna", w których świecą oczy „starej sąsiadki", i „szalona syfilityczka", która mogłaby go: „izljubiti, kao što ljubi sve vojnike koji naiđu"[56] (Novak, 1969, s. 74). Nie ma domu, który znał i kochał. „Nisam se odmah snašao, pa sam tako ostao sâm da odgonetam, što je to sada s našom kućom"[57] (Novak, 1969, s. 74). To, co dostrzega opowiadacz, a co kiedyś stanowiło ów dom, to tylko pokój będący cmentarzyskiem wnętrza, w którym upłynęło jego dzieciństwo. Odnajduje w nim jedynie martwe przedmioty, poukładane niczym relikwie i poniżone przypadkowym i banalnym przeznaczeniem. Wszędzie ruiny, jedynie zgliszcza dawnej świetności, czyli te formy przestrzenne, które są wynikiem procesu melancholijnego tożsamego, jak zauważa Marek Bieńczyk, z procesem alegoryzacji (Bieńczyk, 2012, s. 88). Tę funeralną atmosferę przestrzeni materialnej wzmaga dramatyczna opowieść jego postarzałej, przybranej siostry Mady o śmierci stryja i przejęciu ich wspólnego majątku przez jego nową żonę. Harmonijna, słodka, pełna jasnych barw opowieść dziesięciolatka zostaje zastąpiona przez tragiczną, zwięzłą relację trzydziestoletniego żołnierza, który wraca nie ze strzyżenia owiec, nie z tuniery i nie z winobrania. I nie bardzo zawinił, jak twierdzi, nie bardzo go zraniono, nie płacze z obrazy i nie choruje na przeszłość. Na Wyspie jednak nie zostanie... Nie wierzy w nią, ucieka. I jest to podwójna ucieczka – emigracja rzeczywista i wewnętrzna. Ucieka nie tylko z Wyspy, ale też od swoich kłamliwych idealizacji, które, zanim ponownie na nią przybył, mogły go utrzymywać w stanie względnej szczęśliwości. Dawać poczucie, że przebolał stratę.

„Brod je otiskivao. U njegovoj unutrašnjosti zvrcnulo je zvonce i paluba je zadrhtala. Od te trešnje zaigrali su mi obrazi i podbradak. Utroba se skupljala i trzala kao da nadolazi grčevit jecaj"[58] (Novak, 1969, s. 80) – wyznaje dojrzały opowiadacz, odpływając na zawsze z Wyspy. Realna ucieczka wiąże się zatem

[54] „Ja na ogół widzę. I muszę koniecznie zapomnieć, że tu żyłem. Dlatego mówię otwarcie: śliczna jest Wyspa!" (Novak, 1990, s. 76).

[55] Ivo Frangeš nazywa melancholię „główną muzą tej sztuki" (Frangeš, 1969, s. 188).

[56] „[W]ycałować jak pierwszego lepszego żołnierza" (Novak, 1990, s. 77).

[57] „Nie mogłem się w tym wszystkim tak szybko połapać. Zostałem więc sam, żeby rozwiązać zagadkę: co się właściwie stało z naszym domem?" (Novak, 1990, s. 78).

[58] „Statek odpływał. W jego wnętrzu brzęknął dzwonek i pokład zadygotał. Od tych wstrząsów zadrżały mi policzki i podbródek. Wnętrzności kurczyły się i skręcały, jakbym za chwilę miał wybuchnąć spazmatycznym szlochem" (Novak, 1990, s. 84).

również z wyjściem z rajskiego ogrodu i mitycznej Arkadii, to symboliczne porzucenie alegorii – tej, w którą opowiadacz ubrał swą opowieść, przedstawiając rzeczywistość Wyspy poprzez adaptację znanych z kultury motywów i poprzez Freudowską introjekcję, i tej, którą Julia Kristeva nazywa pięknym obiektem, mającym zrekompensować porzucony przedmiot (Kristeva, 2007, s. 102). Sięgnięcie przez opowiadacza po alegorię i włożenie jej w dziecięcą opowieść byłoby więc próbą opanowania żałoby, chęcią jej przezwyciężenia. To się jednak nie udaje. Dlaczego?

> Pogrążony w smutku myśliciel zamienia wszystko w martwy pejzaż, ale, jak dodaje Benjamin, jego spojrzenie mortyfikuje nie tyle rzeczy, lecz osadzoną w nich intencjonalność. Świat oczyszczony z subiektywnych projekcji nie ożywa nowym sensem, lecz jawi się jako martwy, ponieważ melancholik nie potrafi wyzwolić w sobie stłumionej władzy mimetycznej. Przeczucie tego każe mu szukać ocalenia w alegorycznej samowoli (Michalski, 2008, ss. 74–75).

Rafał Michalski, podążając za myślą Waltera Benjamina, sugeruje, że ten alegoryczny obraz jest tylko obrazem, towarem, jest martwy, nie ożywia go nowy sens. Nazwanie go towarem wydaje się o tyle zasadne, że wędruje on z rąk do rąk, jak arkadyjskie krajobrazy, które ogląda się u wielu twórców. Ten wyobrażony ideał, który chwilowo mamił podmiot, szybko okazuje się sztuczny, nieprawdziwy. Powrót bohatera na Wyspę niweczy całą misterną konstrukcję, którą sam stworzył, przenosząc nie-byt, utracony obiekt, w sferę sztuki, nadając mu kształt piękna. Piękna, które Julia Kirsteva z wdziękiem nazywa „wspaniałym obliczem utraty".

Skojarzenie zaś alegorii Arkadii i rajskiego ogrodu z melancholią przywraca sens tej pracy i aktualność jej pierwotnym założeniom. Sięgnięcie po alegorię jest tutaj dziełem narratora książki, nie jej interpretatora[59]. Ten ostatni tylko nazywa to, co się w niej dokonuje. Wyspa Slobodana Novaka jawi się zatem jako symbol straty opowiadacza – utraty domu, stron rodzinnych oraz niewinności przez doświadczenie wojny i poznanie zła.

* * *

Na koniec, na marginesie powyższych rozważań, powraca jeszcze kwestia związku piękna i żałoby, którą podejmuje Julia Kristeva, pytając: „Czy piękno jest nieodłączne od tego, co nietrwałe i ulotne, a więc i żałoby?" (Kristeva, 2007, s. 101). Filozofka zdaje się odpowiadać na to pytanie twierdząco poprzez dostrzeżenie w alegorii nośnika samej dynamiki wyobrażeniowej. Obserwowana w powieści Slobodana Novaka ucieczka podmiotu melancholijnego w piękno czy iluzję byłaby analogiczna do praktyki przenoszenia sensu do tego miejsca, w którym on się zatracił, charakterystycznej, jak twierdzi

[59] Idylliczność Wyspy zauważa również Krešimir Nemec w artykule poświęconym chorwackiej prozie wyspiarskiej (Nemec, 2006b, ss. 302–303).

autorka *Czarnego słońca*, dla sposobu myślenia w cywilizacji Zachodu. Niech komentarzem do tej koncepcji będzie, być może naiwne, odwołanie do pewnych faktów z życia Wergiliusza.

Po pierwsze warto wspomnieć, że to właśnie Wergiliusz jest twórcą mitu arkadyjskiego i że to on nadał greckiej krainie te wszystkie cechy, które obecnie z nią się kojarzy. Jak wspomina Erwin Panofsky, rzeczywista Arkadia daleka była od krainy idealnego, pastoralnego szczęścia i z tego względu greccy poeci umieszczali swoje *loca amoena* raczej na Sycylii, jak czynił to na przykład Teokryt (Panofsky, 1971, ss. 325–326). Zmiana miejsca dokonała się zatem w poezji łacińskiej, a nie greckiej i dopiero wtedy (nie)sławna Arkadia weszła do literatury światowej. O Arkadii pisał wprawdzie też Owidiusz, ale ten przedstawiał ją wciąż jako krainę pierwotnych dzikusów. Wergiliusz natomiast dokonał idealizacji miejsca, wypełniając jego krajobraz bogatą roślinnością, wieczną wiosną, dźwiękami pieśni i fletów oraz łagodząc „surowy prymitywizm" jej mieszkańców. Przeniósł zatem krajobrazy z bukolik Teokryta oraz swej italskiej ojczyzny do Arkadii.

Po drugie, mniej więcej w 42 roku p.n.e., Wergiliusz w wyniku akcji rozdziału ziem na rzecz weteranów Cezara utracił swój rodzinny majątek, krainę swojej młodości – Galię Nadpadańską. Nie wdając się w szczegóły tego wydarzenia, które, jak twierdzi Stanisław Stabryła, pozostaje niewyjaśnione, warto podkreślić jedną kwestię: „Wydarzenia te uświadomiły mu [Wergiliuszowi – A.B.] nie tylko przywiązanie do rodzinnego majątku, ale również miłość do ziemi, do wsi, do przyrody ojczystej" (Stabryła, 1987, s. 42). Wspomniany badacz podkreśla głęboki żal i pesymizm poety związany z tą stratą, odwołując się m.in. do eklogi IX, i twierdząc, iż nie był on wynikiem braku środków do życia, bo te Wergiliusz znajdował, oraz fakt, że *Bukoliki* powstały między 42 a 39 rokiem p.n.e., a zatem już po tragicznym wydarzeniu straty, jaka miała miejsce w życiu poety. Zestawienie tych dwóch zdarzeń – narodzin Arkadii jako krainy szczęścia i utrata rodzinnych stron, wydają się niezwykle znaczące w kontekście rozważań nad tekstem Slobodana Novaka i rolą uwznioślonego piękna w zachodnim imaginarium. Niech pozostanie bez odpowiedzi pytanie, czy mamy tutaj do czynienia wyłącznie z przejęciem toposu, czy jest to wyraz istnienia mimetycznego uniwersum niezmysłowych podobieństw naszego kręgu kulturowego

II. Senka Karuzy ogród filozofii

1. Ogród turystycznych rozkoszy

Ernst Robert Curtius, kończąc rozważania nad narodzinami i procesem kształtowania retorycznego obrazu wszelkich miejsc, które można określić jako *loca amoena*, pisze: „Krajobraz idealny rozkwitać może ciągle od nowa

w wiecznej wiośnie" (Curtius, 2005, s. 209). Zasadność tego stwierdzenia wydaje się bezdyskusyjna, a kolejne opisy miejsc o arkadyjskim charakterze tylko je potwierdzają. Wśród licznych prac wpisujących się w tę tematykę słychać i głos chorwackiego współczesnego pisarza Senka Karuzy[60], który w książce *Vodič po otoku* wiedzie czytelnika po rajskim ogrodzie dwudziestego pierwszego wieku, niekiedy wysuwając na plan pierwszy perspektywę Baumanowskiego turysty, wagabundy, spadkobiercy Benjaminowskiego *flâneura*, klienta, który za własną wolność i możliwość widzenia świata takim, jakim chce go widzieć, po prostu płaci, którego wizja rzeczywistości wyrasta z Bachtinowskiej „kultury karnawału" z całym przypisanym jej zabawowym zapleczem utrzymanym w konwencji jarmarcznego wchodzenia w zbiorowe rytuały i ucieczki od codziennej rutyny[61].

Tak się dzieje m.in. w opowiadaniu *Selo* (*Wieś*), w którym opowiadacz zachęca czytelnika do wejścia w rolę turysty i relacjonuje, jak zmysły tego ostatniego podniecają przewodnikowo idylliczne obrazki, jak karmi się on widokami rozkwitających, purpurowych pól lawendy, odurza jej wszechobecnym zapachem[62], z entuzjazmem spogląda na pasące się owce[63]; wkracza w świat natury idealizowanej, odsyłającej do wszelkich przedstawień o charakterze rustykalnym. Nieskażona dziewicza natura i błogi spokój przemawiają do niego z całą intensywnością, wzbogacając jego sensorium również o inne niż tylko wzrokowe wrażenia. „Čudimo se kako zemlja ima miris druga-

[60] Senko Karuza urodził się w 1957 roku w Splicie. Dzieciństwo spędził na wyspie Vis, kształcił się na Visie, w Splicie i w Zagrzebiu, gdzie studiował filozofię na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Zagrzebskiego. Publikował w chorwackich czasopismach („Polet", „Studentski list", „Mogućnosti", „Riva") i w słoweńskim „Dnevniku". Jego proza, głównie krótkie opowiadania, włączana jest do szeregu antologii i przekładana na różne języki, w tym na polski (m.in. zbiór opowiadań *Przewodnik po wyspie*, tłum. B. Kramar, Czytelnik, Warszawa 2008 oraz opowiadania *Šalša* i *Kto za to zapłaci*, tłum. B. Kramar, „Kwartalnik Literacki Wyspa" 2008, nr 2 (6), s. 100–103). W 2007 roku wydał książkę *Teško mi je reći*, zbierającą większość jego dotychczasowego dorobku. Karuza jest też założycielem nieformalnego Multimedialnego mobilnego centrum badania alternatywnych form życia na małych i ludowych wyspach (Multimedijalni mobilni centar za istraživanje alternativnih oblika preživljavanja na malim i pučinskim otocima). Jest też winiarzem i restauratorem. O jego twórczości pisali m.in.: J. Pogačnik, *Proza poslije FAK-a* (Pogačnik, 2006); B. Alejbegović, *Nešto kao fleš: književne kritike* (Alejbegović, 2009).

[61] Zygmunt Bauman w metaforze turysty (oraz włóczęgi) widzi idealną przenośnię, charakteryzującą ponowoczesny tryb życia. Brak zakorzenienia turysty i jego potrzeba doznawania wciąż nowych przeżyć, odmiennych od tych codziennych, pozwala mu, zdaniem badacza, na dowolne modelowanie przestrzeni, w jakiej jest osadzony (Bauman, 2012, ss. 371–379). Prawidłowość ta zdaje się dotyczyć także turysty z kart książki Senka Karuzy.

[62] Motywy takie jak: „kępy dzikiej lawendy", „aromat lawendy unoszący się nad całą wyspą" czy „wszechobecny zapach lawendy" pojawiają się przede wszystkim w przewodnikowych opisach wyspy Hvar, czyniąc z niej jedną z „najbardziej kuszących wysp na całym chorwackim Adriatyku" (Brusić, Pamuła, 2004). W tekście Senka Karuzy wszystkie one wracają jako typowa reprezentacja „idealnej" wyspy.

[63] Zofia Rosińska w artykule *Metafory pamięci* przypomina Nietzscheańską przenośnię „pasącego się stada", któremu człowiek zazdrości szczęścia i beztroski, wynikających z nieposiadania pamięci. Jak zauważa filozofka, człowieka obdarzonego pamięcią i zapominaniem wzrusza niczym wspomnienie utraconego raju widok pasącego się stada. Wydaje się, że przyjazd na wyspę to sposobność zetknięcia się z wieloma archetypami szczęśliwości (Rosińska, 2006, s. 273).

čiji od mora, diramo rukama makiju i probijamo se do prvih kuća”[64] (Karuza, 2007, s. 226) – relacjonuje z zapałem opowiadacz, wchodzący w rolę turysty, który przemieszcza się na czworakach po tym rajskim ogrodzie. Wzrokowy wymiar kontemplowanej rzeczywistości zostaje tutaj wzmocniony przez zmysły węchu oraz dotyku. Poznanie zdaje się wykraczać poza turystyczne oglądactwo i przybierać głębsze formy „wchodzenia” w badaną realność, przez co chwilowo blisko mu do etnograficznej metody odbierania świata w sposób niezapośredniczony, doznawania go niemalże cieleśnie. Wszystko to jednak pozór, albowiem turysta Senka Karuzy nie przejawia zaangażowania w przestrzeń, po jakiej się porusza, a jedynie rozpoznaje przewodnikowo-reklamowe reprezentacje tegoż miejsca, pełniące rolę Baudrillardowskich symulakrów, które tworzą tylko iluzję kontaktu bezpośredniego[65]. Niemniej, stale informuje, jak bardzo go poruszają, co prowadzi do konkluzji: „da bi baš ovdje trebalo kupiti jednu kuću, možda i cijelo selo” oraz przekonania: „sigurno je greška napustiti ovaj tako jasan i čist predio Raja”[66] (Karuza, 2007, s. 226). Wędrówka w przestrzeni wyspy przybiera kształt ucieczki w fantasmagoryczny obraz, dający jednocześnie poczucie, że wszystko, co widzi turysta, jest spojrzeniem społecznie uporządkowanym, wspomaganym, jak chce John Urry: „przez rzesze zawodowych specjalistów, którzy uczą nas, jak posiąść i doskonalić spojrzenie turysty” (Urry, 2007, s. 14). Tym samym podróżny jawi się już tylko jako kolekcjoner znaków, jako semiotyk-amator, który przemierza powierzchnię wyspy, aby odnaleźć jej typowe oblicze, zamykające się w semantyce uwspółcześnionych *loca amoena*.

Temu romantycznemu doświadczaniu „nieskalanego naturalnego piękna”[67] towarzyszy zjawisko utowarowienia zestetyzowanej przestrzeni, które odbywa się na dwóch poziomach. Po pierwsze, wędrowiec prozy Karuzy nie

---

[64] „[D]ziwimy się, że ziemia pachnie inaczej niż morze, rozgarniamy rękoma makię i przedzieramy się do pierwszych domów” (Karuza, 2008, s. 20). Tłumaczenia wszystkich cytatów podaję za polskim wydaniem książki – S. Karuza, *Przewodnik po wyspie*, tłum. B. Kramar, Czytelnik, Warszawa 2008.

[65] Bożena Tokarz zauważa: „Stopień zapośredniczenia ciągle wzrasta aż po dominację obrazu w kulturze ponowoczesnej, która za pomocą symulakrów, między innymi takich jak obraz, próbuje rozwiązać wcześniejsze w kulturze napięcia między ludzką potrzebą bezpieczeństwa a potrzebą wolności, tym razem bez zachowania pozorów autentyczności. […] W iluzję można wierzyć, jeżeli się chce, zaspokajając tęsknotę za autentycznością, albo nie wierzyć, włączając element gry w proces wielopoziomowej, bo zapośredniczonej komunikacji” (Tokarz, 2008, s. 19).

[66] „[Ż]e to właśnie tu powinniśmy kupić dom, a może nawet całą wieś”; „bez wątpienia błędem jest opuszczenie tego jasnego i czystego kawałka raju” (Karuza, 2008, ss. 20–21).

[67] Wieśniaczy (romantyczny) typ praktyk turystycznych, jakie się pojawiają w książce Karuzy, można skontrastować z formułą luksusową, w której akcentuje się nie malownicze widoki i przebywanie blisko natury, ale eleganckie hotele, uzdrowiskowe kąpieliska i tereny do nich przyległe – bary, restauracje, sklepy, gdzie turysta traktowany jest po królewsku. Taką formułę stylistyczną można znaleźć na pierwszych stronicach powieści węgierskiego pisarza Sándora Márai pt. *Wyspa*, gdzie z perspektywy głównego bohatera – profesora Viktora Henrika Askenasiego, ogląda czytelnik jeden z typowych dni okresu urlopowego, jaki głównie niemieccy goście spędzają w hotelu „Argentina”. Na pierwszym planie tegoż obrazka widać hotelowy taras z kolorowymi parasolkami, inne „wykwintne sprzęty” i obsługiwanych przez kelnerów gości w gwarze zajadających obiad (Márai, 2007, ss. 7–19).

dociera do miejsca, do którego zmierzał, ale do jego ponadindywidualnego sensu, wyprodukowanego przez media i branżę turystyczną, a zatem w swoim doświadczeniu wchodzi w kontakt jedynie z produktem wyobrażeń własnych i wielu innych ludzi, dociera na chorwacką wyspę zamkniętą w odmalowanym wcześniej stereotypie. Po drugie, sam traktuje ten obiekt – „jasan i čist predio Raja"[68] (Karuza, 2007, s. 226) – jako coś, co można kupić. Wyrażając chęć nabycia domu, a może i całej wsi, w istocie deklaruje pragnienie urzeczowienia i zakupienia własnych marzeń. Jego konsumeryzm karmi się albumowymi nęcącymi obrazami sielskiego wiejskiego życia i wizją leniwych wieczorów spędzanych na werandzie z kieliszkiem wina, które donosi mu służący z pełnej winnicy. Zapomniana i bezludna wioska przybiera w opowieści wakacyjnego sybaryty kształt imponującej rzymskiej willi, do której przyjeżdża się wypocząć po trudach miejskiego życia. Opustoszałe chaty wypełnia on mocnym i aromatycznym zapachem miejscowego wina i zaludnia służbą, której nie posiada. Wątłe polne ścieżki stają się scenerią jego królewskiego przemarszu, podczas którego próbuje ustalić ważność poszczególnych posiadłości w całym swym wyimaginowanym gospodarstwie. Z tego błogiego i naiwnego rozmarzenia nie wytrąca go nawet informacja pasterza, który pytany o przyczynę braku ludzi w tym raju, twierdzi: „judi su išli tamo di im je boje"[69] (Karuza, 2007, s. 227). Wakacyjny wędrowiec porusza się zatem w zamkniętym kręgu samoodtwarzających się iluzji, które, pobudzane przez folderowe przedstawienia wyspy, stają się kryterium jej wyboru jako miejsca idealnego wypoczynku, a następnie determinują jej postrzeganie i wartościowanie. Nie potrafiąc przeżywać rzeczywistości bezpośrednio, a może i nie chcąc tego robić, wybiera on mały monotonny światek, który wszędzie odpowiada jego wyobrażeniom, ignorując fakt, że karmi się złudzeniami.

Chęć pozostawania w krainie ułudy i podniecania zmysłów psuedowydarzeniami szczególnie mocno zostaje zaznaczona w opowiadaniu *Vinograd* (*Winnica*), w którym autochton zabiera turystę na wycieczkę po „wyspie przeszłości", do czego sam się otwarcie przyznaje: „Vodimo ga po tom zamišljenom otoku, nagovaramo ga da zaboravi ono što mu daruju oči, jer to nije ništa u usporedbi s onim što mi znamo i kako bismo mi htjeli da bude"[70] (Karuza, 2007, s. 253). Prezentacji terenów porośniętych gęstym lasem iglastym towarzyszy opowieść przewodnika, która przemienia tę przestrzeń w krainę winorośli w myśl zasady, że: „tego, co zobaczą turyści, nie można pozostawić losowi" i że trzeba ich nauczyć – „jak, kiedy i na co patrzeć" (Urry, 2007, s. 28). Za pomocą słów i nad wyraz ekspresyjnej gestykulacji autochton sprawia, że przed oczami turysty staje dawne miasto zamieszkane przez dziesięć tysięcy mieszkańców, ludzi wytwarzających wino, które piło się na cesarskim dworze w Wiedniu, i kozi ser, który smakowało się na dworach całego świata.

[68] „[J]asny i czysty kawałek raju" (Karuza, 2008, s. 21).

[69] „[A] toć ludzie poszli tam, gdzie im będzie lepiej" (Karuza, 2008, s. 21).

[70] „Prowadzimy go po wymyślonej wyspie, namawiamy, by zapomniał, co widzą oczy, bo to nic w porównaniu z tym, o czym wiemy i jak chcielibyśmy, żeby było" (Karuza, 2008, s. 47).

Z rzeczywistego lasu czytelnik wkracza wraz z turystą do rzeczywistej winnicy narratora okrążonej makią, aby tam oddać się wspaniałej przechadzce: „Šećemo između redova loze, dopuštamo da dira lišće i učimo ga kako da raspoznaje sorte, upozoravamo ga da upravo gazi po hrani, beremo trave pred njegovim očima i uvjeravamo ga da se od toga može napraviti odličan ručak”[71] (Karuza, 2007, s. 253). Turysta, wplątany w sieć rzeczywistości i rozkosznych wizji autochtona, traci umiejętność oceny sytuacji, w której się znalazł, i zanurza się w tę zainscenizowaną farsę. Dziwi się, zazdrości i zaczyna się użalać nad swoim miejskim życiem. Stwierdzenie Deana MacCannella o tym, że: „wszystko, na co zwraca się czyjąś uwagę, jest potencjalną atrakcją” (MacCannell, 2005, s. 292), przybiera tutaj nieco groteskową formę, albowiem tym „wszystkim”, o czym pisze amerykański socjolog, jest „część wspomnień przemieniona w rzeczywistość”. W sukurs ponownie przychodzi tutaj wspomniany badacz, który, odwołując się do spostrzeżenia Marksa o fetyszystycznym charakterze towaru, o jego zdolności organizowania znaczeń i prowokowania do posiadania rzeczy, które nie zaspokajają żadnych potrzeb materialnych, zauważa, iż to właśnie te cechy uległy najbardziej widocznemu rozwojowi. Skutkiem zjawiska jest, zdaniem Amerykanina, eksponowanie w kampaniach reklamowych różnego rodzaju produktów odczuć, wynikających z obcowania z nimi. W nowoczesnym świecie, jak konkluduje badacz, coraz częściej wytwarza się i sprzedaje czyste doznanie (MacCannell, 2005, ss. 32–33). I rzeczywiście, w opowiadaniu *Vinograd* nic innego turysta nie dostaje. Wyrusza on w swoją pielgrzymkę, by oddać cześć uświęconemu (mocą słowa autochtona i reklamowych narracji) obiektowi rytuału turystycznego, który w tym przypadku jawi się tylko jako wizja sielskiego życia w winnym ogrodzie, i słuchając opowieści swego przewodnika, uzyskuje możliwość uczestniczenia w czymś boskim oraz ponadnaturalnym[72]. Odurzony nadmiarem wrażeń, jakie mu zaaplikowano zdobywa się na odwagę, aby zaytać: „koliko bi koštao jedan ovakav vinograd?”[73] (Karuza, 2007, s. 254), dając tym samym wyraz satysfakcji płynącej z antycypacji, z niby-przeżycia scenariusza, który wykreowała wyobraźnia.

Przejawem marzycielstwa i zauroczenia materią własnych wizji jest również wyprawa, jaką podejmują bohaterowie opowiadania *Turisti* (*Turyści*). Sprowokowani naiwną, jak się okaże, chęcią doświadczenia robinsonowskie-

[71] „Spacerujemy między rzędami winorośli, pozwalamy mu dotykać liści i uczymy, jak rozróżniać gatunki, zwracamy uwagę, że właśnie depcze jedzenie, zbieramy przy nim zioła i przekonujemy, że z tego wszystkiego można zrobić wspaniały obiad” (Karuza, 2008, s. 48).

[72] John Urry, za innymi znawcami tematu (m.in. za Erikiem Cohenem i Robem Shieldsem) spostrzega, że zaproponowana przez Victora Turnera analiza pielgrzymki znajduje swoje zastosowanie w interpretacji turystyki, albowiem podobnie jak pielgrzym, turysta wyrusza ze stron rodzinnych do odległego celu, a następnie wraca do siebie. Przebywając w odległym miejscu, zarówno pielgrzym, jak i turysta „oddają cześć” obiektowi swego kultu, co wprowadza ich w stan uniesienia. Analogiczne doznania zdają się towarzyszyć bohaterowi Karuzy, który przybywszy na wyspę, dociera do swojego miejsca „religijnych” uniesień (Urry, 2007, s. 28).

[73] „[I]le by kosztowała taka winnica?” (Karuza, 2008, s. 48).

go spokoju i spędzenia kilku dni w dzikiej zatoczce na łonie natury bez wygód i komfortu turystycznego zaplecza, obnażają najbardziej trywialną twarz masowych podróżników, którzy, mimo deklaracji przeżycia czegoś głębokiego i autentycznego, pożądają karnawałowego odwrócenia „normalności" i rozrywek o charakterze czysto ludycznym, przedkładając wizytę w dyskotece nad kontemplację samotności w pustym domu, gdzie hula wiatr. Ich zapalczywe pragnienie wejścia w strefę kulis, do której turyści zazwyczaj nie mają dostępu, przybiera wymiar wybryku, wakacyjnej gry zinfantylizowanych dorosłych, którzy nie ponoszą odpowiedzialności za swoje czyny, a po nieudanej zabawie wracają w bezpieczne objęcia komfortowego apartamentu i własnego gospodarza, który będzie chronił ich od tej pory przed brutalną rzeczywistością[74]. Wchodząc w rolę przybranego rodzica, gospodarz wysłuchuje żalów rozkapryszonej gromadki niedoszłych robinsonów, opuchniętych od komarów i zmęczonych trzydniowym pobytem na pustkowiu, częstuje ich rakiją, podśmiewając się w duchu z ich planów oraz wyprawy, podczas której na chwilę zamienił ich w Magellanów. Dzika rajska wyspa, znana turystom z przewodnikowych fotografii, które dokonują estetyzacji życia i zacierają w ich świadomości różnicę między rzeczywistością oraz obrazem, wyspa, której charakter nadaje w przewodnikowych ujęciach pojęcie natury, kojarzone, jak pisze Anna Wieczorkiewicz, ze schronieniem, prywatnością i brakiem jakichkolwiek zagrożeń, jawi się tutaj jako miejsce nie tyle nawet niebezpieczne, ile godzące w wizję „naturalnego środowiska" turysty. Jak bowiem zauważa wspomniana badaczka: „W turystycznym świecie nie ma chorób tropikalnych, komarów ani upałów nie do zniesienia, a słońce nie wywołuje porażenia słonecznego ani raka skóry. Mnóstwo tu natomiast błękitnych jezior, białych plaż, egzotycznych wysp, ośnieżonych szczytów gór" (Wieczorkiewicz, 2008, s. 225).

Rzeczywistość Senka Karuzy okazuje się trudna do zaakceptowania w lukrowanym świecie turystycznego przemysłu, albowiem obnaża jego spektatorski wymiar. Wyspa w zbiorze opowiadań chorwackiego pisarza przejmuje funkcje przestrzeni teatralnej, miejsca, gdzie się odbywają przedstawienia, a w sferze zakulisowej, przygotowuje się inscenizację. Czytelnik wkracza dzięki niemu w Goffmanowski teatr życia codziennego. Panem tutaj jest mieszkaniec wyspy, który doskonale zna okolicę i sprawnie się w niej przemieszcza, prezentując przyjezdnym te jej fragmenty, które odpowiadają ich wyobrażeniom, i stale pilnując, aby przebywali zawsze w sferze sceny. Jego spryt i kuglarską zręczność widać zwłaszcza w sytuacji, kiedy zaprasza turystę do teatru wyobraźni i za sprawą zgrabnej opowieści, powiedzieć by można – słuchowiska,

---

[74] Zygmunt Bauman określa takie zjawisko mianem nihilizmu moralnego, który polega na „utracie przez jaźń (dawniej moralną) zdolności do podjęcia odpowiedzialności za swą odpowiedzialność". John Urry zauważa natomiast, że istnienie przybranych rodziców w postaci agentów turystycznych, opiekunów turnusów, kierowników hoteli, którzy roztaczają nad swymi podopiecznymi kosz ochronny, jest warunkiem utrzymania tych ostatnich w turystycznym raju (Bauman, 2012, s. 336–344; Urry, 2007, ss. 23–24).

wprowadza do niewidzialnej winnicy, aby ukryć niedostatki rzeczywistego krajobrazu. Osobistą fasadą, swoim sposobem bycia i zachowania, wyspiarz przysłania poniekąd niezadowalającą formę fasady zewnętrznej, dekoracji. Podczas tej wizjonerskiej eskapady z rozmysłem sięga po insygnia swojej władzy – po wiedzę na temat wyspy, doświadczenie, jakie wypływa z wieloletniego przebywania na niej, czy po tak codzienne i trywialne przedmioty, jak łódka, którą można dotrzeć do zatoczki oraz rakija, za sprawą której wprowadza się turystę w świat oryginalnych smaków tegoż zakątka. Wszystkie one pozwalają autochtonowi zachować kontrolę nad miejscem akcji, nad scenerią, w której rozgrywa się wakacyjne przedstawienie. Funkcjonowaniu tego światka nie zagraża nawet wtargnięcie ciekawskich turystów w sferę kulis, albowiem dotarcie do zaniedbanej, pustej chaty, położonej w zacisznej zatoczce, kończy się ich dobrowolnym powrotem do świata własnych iluzji, na plac zabaw, który dla nich stworzono i za który zapłacili. Jak przystało na podróżnych, zadowalających się powierzchownym poznaniem miejsca, przejawiają oni liberalne podejście do oceny autentyczności otaczającej rzeczywistości, a ich postawę najlepiej oddają słowa Zygmunta Baumana:

> Turysta płaci za wolność: prawo do ignorowania tubylczych uczuć i trosk, do otaczania się własną siecią znaczeń, nabywa on w trybie transakcji handlowej. Wolność zagwarantowana jest przez zawartą umowę, która obowiązuje obie strony. […] Świat istnieje po to, by czerpać zeń przyjemność; możliwość czerpania przyjemności nadaje światu sens (Bauman, 2012, ss. 373–374).

Widziana z tej perspektywy wyspa jest miejscem ucieczki od codziennej rutyny i krainą rekreacji, egzotycznych ciekawostek, przestrzenią, w której bezkarnie sięga się po rekwizyty wakacyjnej zabawy.

W świecie turystycznych uciech jednym z takich niezbędników jest aparat fotograficzny, za pomocą którego poświadcza się: „istnienie świata ewokowanego przez zestawy typowych ikonicznych przedstawień oraz własnych przygód w tym świecie" (Wieczorkiewicz, 2008, s. 178). Będąc nieodłącznym elementem podróżniczych wypraw, znajduje on swoje miejsce także w plecaku opisywanego przez Karuzę turysty. Ten ostatni spragniony niezwykłości odnajduje ją w scenie z opowiadania *Magarac* (*Osioł*), gdy autochton wyprowadza przed oczy widowni swojego osła. W atmosferze zgiełku i ogólnego zamieszania intruz sadza swoje wystraszone dzieci na zwierzęciu, aby zamknąć tę rodzinną, a zarazem osobliwą chwilę na obrazku, który z czasem będzie przenosił jego właścicieli do sensów miejsca letniego wypoczynku. W opowiadaniu tym uwydatniona zostaje rola autochtona jako cynicznego aktora[75], który ze złością wyciąga biedne zwierzę „iz tog ratišta"[76] (Karu-

[75] Erving Goffman przyjmuje, że istnieją dwie postawy charakterystyczne dla aktorów – jednostka może być przejęta swym występem scenicznym lub może się do niego odnosić cynicznie (Goffman, 2000, s. 49).

[76] „[Z] tego pola walki" (Karuza, 2008, s. 23).

za, 2007, s. 229), aby wraz z nim skryć się za kurtyną własnego podwórza, w oborze, której, jak twierdzi, jako jedyny na wyspie jeszcze nie przekształcił w apartamenty. „Sada nam nabacuju u svakoj prilici – relacjonuje z przekąsem wyspiarz – da se ljeti ne mogu držati tovari i turisti u istome dvoru”[77] (Karuza, 2007, s. 228), zrównując, co znamienne, w prawach do przebywania na jednym podwórzu turystów i osła. Można by się tutaj doszukać przejawów złośliwej satysfakcji płynącej z uprawianej maskarady i naiwności intruzów, którzy gotowi są odnajdywać atrakcje niemalże wszędzie. Przejawiając dystans do własnych poczynań, kpiąc i podśmiewając się z turystów, autochton działa w imię tego, co, jak pisze Erving Goffman: „uznaje za dobro ogółu” (Goffman, 2000, s. 48). Mistyfikacja jawi się tutaj jako reakcja na potrzeby samych klientów, przybywających na wyspę z określonym scenariuszem własnej podróży, w obrębie którego mieszczą się tylko sytuacje odsunięte przestrzennie i znaczeniowo od „poważnego świata” ich własnej codzienności[78].

Wyspa, widziana z perspektywy przyjezdnego, przybiera zatem kształt ogrodu turystycznych rozkoszy, przestrzeni skrajnie zestetyzowanej, poddanej rygorowi patrzenia fotograficznego, które porządkując świat poprzez ograniczanie i ukierunkowywanie spojrzenia na wybrane obiekty, upowszechnia kult pięknych widoków i przydaje tym sposobem znaczenia samemu miejscu.

Przejście od perspektywy podróżnika, kogoś, kto jest z zewnątrz, do perspektywy mieszkańca tego obszaru, skutkuje pewnymi przesunięciami w obrębie odbioru przestrzeni, jednocześnie czyniąc z przyjezdnego widza, a z wyspiarza aktora. Będąc turystycznym rajem, wyspa okazuje się bowiem również teatrem, w którym miejsce raju przesuwa się w okolice sceny, a zatem w obszar rozgrywających się przedstawień, w strefę fikcji. Rajski ogród zamienia się w scenerię, dekorację, w oszustwo[79]. Raju nie ma. Jest natomiast skrzętnie odgrywana inscenizacja, której towarzyszy atmosfera iście ludyczna, odświętna. Swoistym paradoksem jest jednak fakt, że poza wyjątkową oprawą, ramą, która rozgrywającej się zabawie pozwala zachować witalność, poza atrakcyjną formą estetyczną zjawisko – pozorne i kłamliwe – nie niesie w sobie żadnych wartości. Jak zauważa Dorota Kozicka:

[77] „Teraz nam wypominają przy każdej okazji, że latem nie można trzymać osła i turystów na tym samym podwórzu” (Karuza, 2008, s. 22).

[78] Anna Wieczorkiewicz wyróżnia pięć trybów turystycznego przeżywania podróży: rekreacji, odmiany, doświadczania, eksperymentowania oraz egzystencjalny. Wyprawa turysty poruszającego się po wyspie Karuzy ma przede wszystkim charakter rekreacyjny, ale ociera się również o eksperymentatorstwo i tryb odmiany (Wieczorkiewicz, 2008, s. 83–86).

[79] Bożena Tokarz twierdzi, że w XX wieku przestrzeń ogrodu zarówno w sensie fizycznym, jak i kulturowo-mentalnym stała się miejscem niemożliwym do osiągnięcia, pięknym, lecz nieprawdziwym. Badaczka akcentuje również akt odrzucenia figury ogrodu przez język literatury, pisząc: „Jeżeli się pojawia, to jako element kontrastu oznaczającego niemożność takiej konstrukcji mentalnej, będąc sygnałem kulturowego uwikłania sztuki i człowieka, walczących ze złudzeniem i równocześnie go potrzebujących, pomimo uświadamianej zastępczości kreacji wyobraźni” (Tokarz, 2008, s. 22).

> Tak rodzi się podwójne zafałszowanie: turysta postrzega to, co zostaje mu zaanonsowane, podane do zobaczenia – świat natomiast pokazuje to, czego oczekują od niego turyści. Podróżujący w ten sposób nie poznają niczego nowego, nie doświadczają niczego innego poza tym, czego wcześniej oczekiwali (Kozicka, 2006, s. 281).

Mamy zatem do czynienia ze zjawiskiem, którego cel nie jest odróżnialny od niego samego, to swoista Kantowska struktura celowości bez celu. W doświadczeniu turysty nęcące dziewicze krajobrazy, upajające barwy, odurzające zapachy lawendy i rozmarynu oraz wszelkie inne niezwykłe formy czynią zadość samym sobie, co wskazuje na to, iż rzecz dzieje się w obszarze bezfunkcyjnym, pustym, w przestrzeni, w której króluje doświadczenie estetyczne, a zatem stan określany przez Rüdigera Bubnera jako ten: „w którym rzeczy mówią same z siebie i dlatego nie opowiadają o niczym innym" (Bubner, 2005, s. 180). Zdaniem niemieckiego badacza zjawisko to wyrasta z tradycyjnych świąt, które z założenia były przerwą dla wypoczynku od trudów codzienności i podczas których ludzie obcowali z bogami, aby ci ostatni doprowadzili życie ludzkie do estetycznej równowagi, aby w trybie cyklicznego przypominania wskazywali jego właściwy kierunek. Tę teologiczną koncepcję świata z czasem wyparła koncepcja humanistyczna, zgodnie z którą miejsce dla bogów, odgrywających rolę odgórnej korektury, przypominającej o właściwej formie życia, nie było już potrzebne, albowiem ta została wbudowana w poczucie siebie. Od tej pory człowiek jako członek moralnej wspólnoty urządzał święta na własną cześć. Współcześnie, kiedy nie ma już miejsca dla bogów, a i człowiek nie jest nosicielem treści, które oni szerzyli, kiedy w miejsce dawnej transcendencji i moralności wdarła się pustka, estetyczne uobecnianie życia w sytuacjach wyjątkowych, w sytuacjach świąt, zdezaktualizowało się, ewoluując w kierunku uczynienia codzienności permanentnym świętem.

> Estetyzacja świata życia – pisze niemiecki filozof – która r e z y g n u j ą c z szerokiej ramy interpretacyjnej po prostu odmienia estetycznie codzienność jako taką, upowszechnia się jako namiastka. […] Odświętne rekwizyty, sprzęty i ubiory itp. wydobywane na tę szczególną okazję, przekazują swą godność dowolnym przedmiotom estetycznej przyjemności. W ofensywie jest generalny nastrój czasu wolnego, który w żargonie, pozach, osobistym wyglądzie pozwala święcić siebie, jak się komu podoba (Bubner, 2005, s. 176).

W tym kulcie działania demonstrowanego, w wyjściu teatru na ulicę, w przemianie człowieka w *homo ludens* Rüdiger Bubner odnajduje nieudolne próby nowoczesnej jednostki wyjścia poza sieć funkcji i powinności, w które jest uwikłana, i którym nigdy nie sprosta. To ucieczka ze świata życia w estetyczny stan zawieszenia, w zbawcze odsunięcie życiowych misji. Koncepcja niemieckiego badacza zdaje się bliska temu, co pisze Zygmunt Bauman o ponowoczesności i jej mieszkańcach. Uwodzicielski powab życia, w którym

zanika kategoria odpowiedzialności, zdaniem polskiego socjologa cechuje byt turysty. Należy jednak zaznaczyć, że Baumanowski turysta to nie tylko zwiedzający, czyli osoba udająca się na wypoczynek, ale przede wszystkim metafora charakteryzująca człowieka ponowoczesnego – turysta to każdy. W opinii badacza współcześni turyści: „Służą wszystkim za wzór szczęśliwości i udanego życia. Turystyka nie jest dziś zajęciem, jakiemu poświęca się na urlopie; jeśli turystyka wiąże się dziś z wakacjami, to w tym tylko sensie, że życie »normalne«, codzienne, winno się coraz bardziej do wakacji upodabniać" (Bauman, 2012, s. 376). Karnawalizacja życia jest więc, jak u niemieckiego filozofa, stanem permanentnym i jedynym pożądanym. Koncepcje obu badaczy pozwalają zobaczyć wyspę z opowiadań Senka Karuzy już nie tylko jako miejsce wakacyjnego wypoczynku, ale też jako miniaturę świata, gdzie pewne charakterystyczne tendencje współczesności przybierają szczególnie wyraźny kształt. Wyspiarski raj, który okazał się zaledwie zestetyzowanym fragmentem oglądanej rzeczywistości, i to tym fragmentem, który przynależy do świata ułudy, zajmując miejsce teatralnej sceny, teraz nieoczekiwanie się rozszerza. Arkadyjskie dekoracje sceniczne rozprzestrzeniają się, pochłaniając wszystko. Fantasmagoryczny raj nakłada się na model świata, a ten znajduje swoje miniaturowe odzwierciedlenie w przestrzeni wyspy, nadając jej palimpsestową strukturę. Miejsce, które wydawało się nosić znamiona *locus amoenus*, obszaru najbardziej upragnionego, okazuje się trudno oswajalnym *non-place*[80], strefą zaniku relacji międzyludzkich, wypełnianą antycypowanymi obrazami przybywających doń jednostek. Jak akcentował Bubner: „Rzeczywistość rezygnuje ze swojej ontologicznej godności na rzecz powszechnie oklaskiwanego pozoru" (Bubner, 2005, s. 178).

2. Ogród filozofii – filozofia ogrodu

> Podróżować pieszo to podróżować jak Tales, Platon i Pitagoras. Nie mogę zrozumieć, jak może filozof podróżować inaczej! Jak może pozbawiać siebie przyjemności badania wszystkich bogactw, które depcze nogami i które natura hojnie roztoczyła przed jego oczyma (Rousseau, 1995, s. 302).

[80] Kategorią tą posługuje się Marc Augué w swojej książce *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, który uważa przestrzeń turystyczną za archetypowy przykład *non-place*, jednocześnie uznając, że zjawisko to jest typowe dla hipernowoczesności. Jak zauważa polska badaczka Joanna Roszak, przejście od optyki Benjaminowskiego *flâneura* do optyki bywalca *non-places*, oznacza wejście i poruszanie się w obrębie takich przestrzeni jak autostrady, hipermarkety, terminale lotniskowe, dworce, hotele, pokoje pensjonatów. Zwraca ona również uwagę na to, że opisy *non-places* często wykorzystują topos miejsca odbijającego świat, które zarazem ewokuje tematy związane z zanikaniem relacji międzyludzkich, absencją kontaktu i uczucia. Wyspa, widziana z perspektywy wczasowicza, zdaje się wpisywać w schemat charakteryzujący późnonowoczesne *non-places*, a opierające się na transakcji handlowej relacje międzyludzkie, które tam obserwujemy, zdają się oddawać charakterystyczną dlań atmosferę deficytu bliskości (Augué, 1995, s. 86; Roszak, 2010, ss. 8–16).

Wkraczając na wyspę, po której tym razem wiedzie czytelnika jej mieszkaniec, należy zrezygnować z nerwowej krzątaniny, natarczywego krążenia i myszkowania, z uporczywego szperania i podglądania, jakie charakteryzowały turystyczny sposób poruszania się i obcowania z przestrzenią. Należy porzucić te patologiczne formy ruchu, aby się przesuwać powolnym i dostojnym krokiem spacerowicza, przemieszczać się, jak chciał Jean-Jacques Rousseau, niczym starożytni filozofowie, kontemplować otaczającą rzeczywistość, celebrować krajobrazy i rzeczy, które znajduje się na drodze, napotka. Przechadzka staje się tym samym aktem wyjścia światu naprzeciw.

> Spacer – pisze Stefan Symiotuk – jest zatem kategorią z kręgu inkontrologii. Jest to takie wyjście naprzeciw i przeciw czemuś, aby z tym czymś móc spotkać się „w pół drogi". Jest to gest prowokacji, pozostający w analogii do czynu „harcownika" z dawnych armii, wyjeżdżającego przed linię wojsk, aby potykać się z kimś jeszcze nieznanym. Toteż „przechadzka" nie jest anarchistycznym włóczęgostwem w przestrzeni. Prędzej jest to już ruch anarchosyndykalistyczny, jako że spacerowicz wikła się w konglomerat rzeczy, kalejdoskop obrazów, wchodząc z nimi w zmienne powiązanie (Symiotuk, 1997, ss. 107–108).

Potraktowanie przechadzki jako wyjścia naprzeciw czemuś, jako możliwości spotkania się z czymś, wejścia w rozumiejący kontakt z bytem, pozwala odrzucić mniemania o jej pozornie błahym i doraźnym charakterze. Spacer przybiera wartość czynności filozoficznej, poznawczej, a pełniący rolę „harcownika" wyspiarz, który udaje się w podróż po okolicy, jawi się jako podwójny prowokator. Nie tylko wychodzi na spotkanie z nieznanym, ale też wciąga czytelników *Vodiča po otoku*, turystów nawykłych do oglądania rzeczy ładnych, poddanych rygorowi fotograficznego spojrzenia, w wędrówkę po miejscach nieoficjalnych i niewpisujących się w kanon turystycznych atrakcji. Ci, omamieni wizją beztroskiej i przyjemnej zabawy, kontaktu przede wszystkim wzrokowego z arkadyjską rzeczywistością, co ewokuje tytuł pracy Senka Karuzy, stają zdziwieni u progu świata, w którym muchy i komary zajmują swoje tradycyjne miejsce, tocząc codzienne walki z człowiekiem, gdzie ludzie przeżywają swoje małe troski, umierają, czują się samotni, i gdzie natychmiast nie usuwa się sprzed ich oczu choćby zwierzęcych fekaliów. Oto świat transcendencji codzienności, świat dnia powszedniego, który staje przed nimi jako zadany, przemieniając ich w odkrywców. Jego sens dopiero będzie się kształtował w doświadczeniu, co pozwoli zrealizować Husserlowski postulat cofnięcia się przed geometrię, przed poznawczą działalność teoretyczną i wejść na ścieżkę, jaką podążał Martin Heidegger, postulując powrót do samego bytu, wsłuchanie się weń.

Zamieszkiwać jak Heidegger i Bachelard

Martin Heidegger, wskazując już we wprowadzeniu do swojej najbardziej znanej pracy *Bycie i czas* fenomenologię jako metodę badania kwestii bycia, zauważa, że termin ten wyraża maksymę, którą można oddać jako: „z powrotem do rzeczy samych!" (Heidegger, 2008, s. 35). Przeprowadziwszy etymologiczną analizę obu członów składających się na to pojęcie – fenomenu i logosu, dopowiada, że sens badania, które nosi miano fenomenologicznego, to: „sprawić, by to, co się ukazuje, widzieć samo z siebie tak, jak się samo z siebie ukazuje" (Heidegger, 2008, s. 44). Fenomenologię, jak zauważa niemiecki filozof, różni zatem od innych określeń tego typu, jak na przykład teologia, fakt, że nie odnosi się ona do przedmiotu nauki, ale wskazuje, *jak* należy go rozważać. Poprzez wysunięcie postulatu powrotu do rzeczy samych, do widzenia ich takimi, jakimi się przedstawiają, owo *jak* fenomenologii, oznaczając zwrócenie się ku samemu bytowi, w odniesieniu do omawianej książki – ku miejscu, oznacza tym samym powrót do przednaukowego doświadczania. Jak zauważa Hanna Buczyńska-Garewicz, fenomenologiczne ujęcie miejsca godzi w Arystotelesowskie rozumienie go jako bytu absolutnego, który istnieje poza kontekstem innych rzeczy i jakichkolwiek relacji, i definiuje je jako: „indywidualny byt duchowy, intencjonalnie ukonstytuowany w procesie historycznego ludzkiego współistnienia ze światem" (Buczyńska-Garewicz, 2006, s. 25). Takie podejście, po pierwsze, jest refutacją przeświadczenia, że miejsce musi poprzedzać i warunkować rzecz, po drugie, ukazuje je jako konstytuowane właśnie w doświadczeniu. Relacyjny charakter przestrzeni i jej związek z ludzkim bytowaniem dostrzega między innymi Yi-Fu Tuan w swoim klasycznym już dziele *Przestrzeń i miejsce*, gdzie zaznacza, iż terminem-kluczem w jego pracy jest właśnie kategoria doświadczenia. Amerykański badacz charakteryzuje je, analogicznie jak wspomniany wyżej Stefan Symiotuk przechadzkę, jako konfrontację z nowym i nieznanym, ale też jako kombinację uczuć i myśli, przez co podkreśla aksjologiczny wymiar stanowionego w doświadczeniu miejsca, które zawsze jest jakieś ze względu na działający w nim podmiot (Tuan, 1987, s. 21). I taki właśnie kształt przybiera doświadczanie przestrzeni w przypadku bohatera opowiadań. W przechadzce, w nieśpiesznym i nieukierunkowanym wędrowaniu, w powszednim *byciu-w-świecie*, któremu filozof z Fryburga nadaje miano obchodu, i które pozwala w bezkresnej, abstrakcyjnej przestrzeni wykuć wiele bezpiecznych miejsc, a tym samym przemienić je poprzez rozumienie oraz związek bliskiej zażyłości z człowiekiem w Heideggerowską okolicę, wyłania się wyspa.

Przechadzając się po niej czy tylko przemierzając zakamarki swojego domu, przewodnik stale napotyka rzeczy. I czy to będzie tłuczek, balia, ciasto marmurkowe, laska, pułapka na myszy czy łódka, wszystkie one pozostają w intymnej relacji z właścicielem, a ich wartość jest wypadkową przydatności, poręczności i emocji, jakimi on je obdarza. Stopniowe oswajanie cze-

goś, stała obecność jakiejś rzeczy, przygody, w których uczestniczy ona wraz z człowiekiem, czyni z niej jego „przyjaciela”:

> Brod ostaje zarobljen u nama ili mi u njemu, svejedno je kako ćemo na to gledati jer su neizbrojivi trenuci kad smo ovisili jedno o drugom i prisiljavali se da popustimo, urazumimo, poslušamo, na rubu tragedije, u nekom strašnom nevremenu, ili iznenadnom naletu dešpeta, kad smo trebali svijetu, a pomalo i sebi, pokazati što sve mogu brod i čovjek kad postanu jedno[81] (Karuza, 2007, s. 234).

Proces interioryzacji, jaki opisuje tutaj bohater, relacjonując swój stosunek do łodzi, która z kawałka drewna z czasem przemienia się w odczuwającego współtowarzysza wypraw i niedoli, jakie są w nie wpisane, pozwala ją zobaczyć już nie tyle jako przedmiot, ale też jako schronienie człowieka i byt, który go współtworzy, współokreśla. Człowiek i łódź stają się tym samym, są odważni, niezależni, skazani na siebie nawzajem.

> Čovjek i brod pale se i smiju zajedno, odvezuju konope i dižu sidro, dižu pramac u nebo svom snagom, ne okreću se, nego gledaju gore, prema zvijezdi koju nitko drugi sada ne može vidjeti, i ako budu imali malo sreće, više se nikada neće vratiti na zemlju[82] (Karuza, 2007, s. 235)

– poufale komentuje opowiadacz, personifikując rzecz i czyniąc ją współodpowiedzialną za ich przyszły los. Poprzez to zażyłe współbycie z człowiekiem rzecz określa i konstytuuje miejsce, w którym on przebywa i działa. Czyni wyspę obszarem przygody i próby, walki z żywiołami natury, przestrzenią, gdzie człowiek jest doświadczany i gdzie kształtuje siebie, ale jednocześnie gdzie poprzez poufałość z rzeczą czuje się bezpieczny oraz wolny, i gdzie wszystko, co jest wokół, postrzega jako swój świat. Wyspa, w jego odczuciu, jest okolicą bliską i dobrze znaną, a zatem wypełnioną Heideggerowskimi „rzeczami pod ręką”, czy inaczej „narzędziami”, które urzeczywistniają ją jako miejsce, wypełniając konkretnymi jakościami. Świat autochtona wyłania się, jak chciał Martin Heidegger, dzięki fenomenalnemu trzymaniu się powszedniego *bycia-w-świecie*, a miejsce przybiera kształt przestrzeni już doświadczonej, jest konkretyzacją wartości. Ogląd wartości, jakie się przypisuje temu miejscu, możliwy jest dopiero w obchodzie po wyspie, w wędrówce wspólnej z opowiadaczem, i próbie przeglądu rzeczy z jego perspektywy, zbierania sensów, jakie on sam w nich widzi.

---

[81] „Łódź jest zaklęta w nas lub my w niej, zupełnie nieważne, jak to postrzegamy, bo nie da się policzyć, ile razy zależeliśmy od siebie nawzajem, zmuszaliśmy się do ustępstw, do opamiętania, posłuszeństwa, na krawędzi tragedii, w czasie jakiejś strasznej burzy lub gdy niespodziewanie znieważyła nas czyjaś obelga i musieliśmy światu, a trochę też sobie, udowodnić, co mogą łódź i człowiek, gdy staną się jednością” (Karuza, 2008, s. 28).

[82] „Człowiek i łódź są gotowi i śmieją się zgodnie, odwiązują liny i podnoszą kotwicę, z całych sił wznoszą czoło w stronę nieba, nie odwracają się, tylko patrzą w górę, w stronę gwiazdy, której teraz nikt inny nie może dostrzec, i jeśli będą mieli choć trochę szczęścia, nigdy już nie wrócą na ląd” (Karuza, 2008, s. 29).

Jednym z tych miejsc, do których kilkakrotnie zaprasza *Vodič po otoku* Karuzy, jest *konoba*, a zatem przyziemna izba, gdzie trzyma się naczynia z winem, olejem i inne zapasy, składuje narzędzia, a latem odpoczywa, korzystając z chłodu, jaki dają grube kamienne ściany pomieszczenia[83]. Z relacji wyspiarza wynika, że to poniekąd przechowalnia rupieci, których naiwne przywiązanie nie pozwala wyrzucić, i gdzie panują stara balia, beczki i inne drewniane sprzęty, które trzeba regularnie szorować, aby usunąć nieprzyjemne zapachy, jakie wydają. To osobiste składowisko w opowieści autochtona przybiera jednak kształt magazynu sentymentów, gdzie między innymi mieści się misa, drewniane naczynie: „koje smo zadnji put upotrijebili još dok je bio nono živ, a to je bilo prije ihi-hi godina"[84] (Karuza, 2007, s. 218). W czułostkowej narracji wyspiarza czas określany jest niekonkretnie, w sposób potoczny i charakterystyczny dla codziennych wypowiedzi i jest to jego własny czas, który pozwala powrócić w myślach do przeszłości, do ważnych osób i zdarzeń. Przechowywane rzeczy, które zostały po tych ludziach,w opowieści przewodnika przybierają kształt relikwii, świętych pamiątek, a *konoba* zamienia się w ich królestwo. Co więcej, przestrzeń jest uporządkowana i znana. Opowiadacz po raz setny dostrzega te same przedmioty i doskonale pamięta, że pięć umytych plastykowych pojemników stoi w kącie, co sprawia, iż w każdej chwili są do jego dyspozycji, i zarazem są mu bliskie.

> To, co „poręczne" w codziennym obchodzie – pisze Martin Heidegger – ma charakter bliskości. […] Bliskość ta rządzi się przeglądowo „kalkulującym" manipulowaniem i użytkowaniem. […] Ukierunkowana bliskość narzędzia oznacza, że nie tylko ma ono, gdzieś obecne, swą pozycję w przestrzeni, lecz że jako narzędzie bywa już z istoty gdzieś przymocowane, umieszczone, ustawione, odłożone. Narzędzie ma swoje „miejsce" lub jest „porozkładane wokół", co zdecydowanie różni się od czystego występowania w jakimś dowolnym punkcie przestrzeni. […] Miejsce zawsze jest określonym „tam" i „tu" należenia narzędzia (Heidegger, 2008, s. 131).

To rzeczy pod ręką – misy, beczki z winem, inne zapasy i sprzęty, na które spogląda i po które sięga wyspiarz, określają przestrzeń *konoby* jako miejsca, a zatem nadają jej charakter przechowalni, brzucha domu, piwnicy, gdzie kryją się tajemnice właściciela i gdzie objawia on ciemną stronę własnej osobowości, żałując oddać innym przedmioty od dawna nierzydatne[85].

---

[83] *Konoba* zdaje się mieć podobne funkcje jak piwnica, a zatem w architekturze domu jest drugim, obok strychu, granicznym punktem, którego istotą jest niezamieszkanie. O ile jednak strych odpowiedzialny jest za sferę duchową domu, przechowuje pamięć o jego mieszkańcach, o tyle piwnica bliższa jest „życiu", chroni żywotne potrzeby fizjologiczne, to świat „przemiany materii", kumulacji i trawienia. W książce Senka Karuzy zostaje zaznaczona obecność obu przestrzeni, przy czym również *konoba*/piwnica nosi znamiona strefy, w której królują pamięć i sentyment (Symiotuk, 1997, s. 66).

[84] „[K]tórego ostatni raz użyliśmy, kiedy jeszcze żył dziadunio, a to było przed ho-ho ilu laty" (Karuza, 2008, s. 12).

[85] Semantykę piwnicy jako brzucha domu i strychu jako jego mózgu podejmuje Gilbert Durand.

Istota *konoby* nie zamyka się tym niemniej w jednym znaczeniu. Nie jest ona wyłącznie królestwem rupieci-pamiątek. Autochton, użytkując narzędzia, które się w niej znajdują, wyciągając je na zewnątrz, przelewając wino z jednego naczynia do drugiego, pozwala zobaczyć ją również w innej odsłonie – jako swoisty teatr, miejsce etnograficznych ciekawostek i rozgrywających się lokalnych przedstawień, na które przybywają tłumy gapiów, by po widowisku uczestniczyć w degustacji wina. Ta ostatnia czynność konstytuuje *konobę* jako miejsce rytuału smakowania, stronę, gdzie doznaje się rozkoszy podniebienia. Bywa jednak *konoba* i miejscem rozgrywających się potyczek z natrętnym szczurem, pobojowiskiem porozrzucanych butelek, scenerią walki, do której wyspiarz bez powodzenia próbuje zaangażować swojego kota. W zdarzeniach tych jawi się jako miejsce z lekka przerażające, gdzie nieposkromione ciemne moce burzą ludzki ład, miejsce niekontrolowanych uniesień, nadmiernych ekscytacji i negatywnych afektów, jakie towarzyszą poruszającej się w niej jednostce, która zamiast znanego porządku napotyka w izbie intruza. W odsłonie tej objawia się również „erotyczność" tego miejsca, które, jak zauważa Witold Glinkowski: „podobnie jak człowiek nie jest nigdy »czyste«, lecz jest nasycone emocjami" (Glinkowski, 2008, s. 29).

Emocjonalne i „erotyczne" oblicze będzie miał również strych, na który wspina się bohater, aby odnieść nań zużyte babcine krzesło, ale to emocjonalność z lekka uśpiona i erotyczność bliska kociej, nieznająca gwałtownych porywów i nieśpiesznie przeciągająca się w półmroku zakurzonej przestrzeni. Strych, oddzielony od reszty domu wysokimi schodami, po których pnie się bohater, ukazuje się jako miejsce ukrycia i separacji, a tym samym tajemnicy. Człowiek, który staje na jego środku, okręca się wokół siebie jakby był na karuzeli i ze zdziwieniem patrzy na rzeczy, które są dookoła. Pojawienie się bohatera wśród uśpionych rupieci wprowadza je w ruch, ponownie pobudza do życia. Wyspiarz daje się porwać rozgrywającej się przed nim improwizacji, podczas której w pośpiechu rozpoznaje przedmioty i próbuje odgadnąć, w jaki sposób i komu służyły, włączając się tym samym w niezobowiązującą zabawę z własną pamięcią i czyniąc z napotkanych rzeczy echa minionych ludzi i zdarzeń[86]. „Počinjemo se gubiti u nostalgiji s užitkom – relacjonuje bohater – jer nema nagađanja, prošlost i sve ono što je bilo sada ponovno živi"[87] (Karuza, 2007, s. 297). Witalność i ruch, których doświadcza bohater, są jed-

Z kolei Gaston Bachelard podkreśla znaczenie piwnicy jako strefy ciemności, mrocznych tajemnic, synonim podziemnej jaskini. Strychowi zaś, o czym poniżej, przypisuje jasność rozumu. Obaj autorzy przydając tym przestrzeniom cechy ludzkie, antropomorfizują cały dom, widząc w nim żywą istotę, która dookreśla jego mieszkańca (Bachelard, 1975, s. 311; Durand, 2002, s. 140).

[86] Strych w koncepcji domu onirycznego Gastona Bachelarda, na temat której piszę dalej, funkcjonuje jako muzeum marzeń, które za ich sprawą pobudzane jest do życia. Tak poza tym to dziedzina życia zasuszonego, świat jesienny, świat miesiąca października, w którym, jak twierdzi autor, wszystko ulega zawieszeniu. Jednocześnie to strefa jasności, będąca mózgiem domu. W powieści witalność strychu jest niejako projekcją ruchu, jaki dokonuje się w myślach bohatera (Bachelard, 1975, s. 313).

[87] „Z rozkoszą zaczynamy się zatracać w nostalgii, bo bez wątpienia przeszłość i wszystko minione znów istnieją" (Karuza, 2008, s. 96).

nak nierealne, uobecniają się w jego świadomości, strych natomiast pozostaje martwy, jest tylko, jak akcentuje Stefan Symiotuk: „siedliskiem staroci, archiwum rodzinnych pamiątek, magazynem rzeczy jeszcze wartościowych, ale już nie wystarczająco cennych: skrzyń ze starą odzieżą, niemodnych mebli, zużytych zabawek, przyborów kuchennych. Strych – podkreśla badacz – oddaje się we władanie kulturze i dziejom, czyni się go budynkowym mózgiem z jedną głównie funkcją: pamięci" (Symiotuk, 1997, s. 66). I jako świątynia wspomnień, i zbiorowisko szczątek, do którego odnosi się niepotrzebne, niekiedy cudaczne przedmioty, posiadające tylko aksjologiczne znaczenie, funkcjonuje ta przestrzeń w powieści. To miejsce spotkań z przeszłością, obszar ucieczki w krainę jutra, którą poprzez kontakt z rzeczami ustanawia ludzkie *bycie-w-świecie*.

Eskapady wyspiarza nie zamykają się w przestrzeni jego domu, również poza nim uwaga spacerowicza koncentruje się na rzeczach małych, rzadko prezentowanych na kredowych stronicach kolorowych przewodników. Ot, jest ranek i bohater znajduje się teraz na rynku, na porannej kawie, a kolejnym Heideggerowskim „narzędziem", które obejmie swoim zatroskaniem, jest okno na pierwszym piętrze w jednym z domów na rynku, gdzie tradycyjnie już rozgrywa się codzienny poranny spektakl, w którym główną rolę odgrywa ciotka Anka, ubrana w kwiecistą sukienkę, dobrze uwydatniającą jej godny pozazdroszczenia dekolt. Zasadnicza i najbardziej upragniona scena w tym okiennym dramacie rozpocznie się w momencie, kiedy ta dorodna kobieta, niejako w geście wyzwania rzucanemu światu, oprze się o parapet i skrzyżuje ręce tak, że jej piersi wyskoczą jak piłki, jak u jakiejś dwudziestolatki. „Ponistra se pretvara u pozornicu, mi u poslušnu publiku"[88] (Karuza, 2007, s. 222) – będzie twierdził przewodnik po wyspie. Okno przejmuje tutaj funkcje wystawy i sceny zarazem. Będąc luką, brakiem w ścianie, prezentuje to, co jest wewnątrz budynku. Wystawia na ogląd ciotkę Ankę i jej atuty, czyniąc z niej ponętną modelkę. „Wszystko tam jest w obfitości, nadmiarze, dobrotliwie kusi i zachęca" (Symiotuk, 1997, s. 46) – twierdzi Stefan Symiotuk, odnosząc się tym razem do walorów okiennej wystawy. „Rzeczy pysznią się swoją aparycją i defilują rozkołysane jak modelki, wabiąc i nęcąc" (Symiotuk, 1997, s. 46) – kontynuuje badacz, jakby podglądając to, co przy porannej kawie ukazuje się oczom wyspiarza i jego sąsiadów. Będąc modelką, ciotka Anka jest też aktorką, a okno za sprawą jej obecności przemienia się w scenę, na której odgrywany jest spektakl dnia powszedniego, bacznie obserwowany przez gapiów znajdujących się poniżej. Podwójna perspektywa okienna, w której człowiek jest i widzem sceny, i aktorem na niej, wynika z funkcji pośrednika między wewnętrznością a zewnętrznością, którą przypisuje się temu przedmiotowi. Jak zauważa jednak badacz, ta przypadłość okna wydaje się bardziej symboliczna niż w odniesieniu do drzwi, bramy czy furtki, poprzez które można przejść realnie, a czego ono samo nawet nie sugeruje.

[88] „*Ponistra* zmienia się w scenę, my w posłuszną publiczność" (Karuza, 2008, s. 16).

Okno nie zachęca do przekraczania go i tę jego cechę bezbłędnie zauważają siedzący pod kamienicą podglądacze, którzy powściągają nawet zaczepne komentarze, wchodząc niejako w rolę teatralnej publiczności, pozostającej na wyznaczonych wcześniej miejscach i niemej. Widowisko uliczne nie kończy się bynajmniej wraz ze zniknięciem aktorki z pola widzenia, albowiem jej rolę zabawiania publiczności przejmują rozpostarte na oścież okiennice, które w geście prężenia się i przeciągania po długim śnie będą sygnalizować stan radosnego upojenia i całkowitą otwartość na świat[89], a z czasem okażą i swoją furię, i wyuzdanie, powiewając prowokacyjnie białą koronkową firanką i wydymając ją: „kao naduti trbuh"[90] (Karuza, 2007, s. 222). Narrator odbierze ten taniec z wiatrem entuzjastycznie, widząc w nim przejaw życia domu, jego witalności i pozytywnej energii, jaką roztacza.

Objęte zatroskaniem w Heideggerowskim z ducha obchodzie zwykłe okno odkrywa najbliższy wyspiarzowi świat jako przyjazny i zadomowiony w takim samym stopniu, w jakim cechy te przysługiwały jego miejscu zamieszkania. Ulica czy plac, znajdujące się pod oknem, jawią się jako przestrzeń komunikacji, przestrzeń gry między prezentującą się kobietą a widzami, gry, która ustanawia wspólnotę między nimi. Okno, będąc dla człowieka, konstytuuje jego miejsce. Odsłania dospołeczny charakter okolicy. Mieszkańcy, stając się odbiorcami powtarzających się, przewidywalnych przedstawień, odkrywają to miejsce jako sferę bezpiecznej rutyny dnia codziennego oraz sferę o charakterze ludycznym, towarzyskim, gdzie królują niezobowiązujące żarty i zabawy, gdzie każdy może czuć się „u siebie".

Naturalność, poufałość i radość płynące ze wspólnego bytowania, biesiadowania, rozmawiania, z powszednich rytuałów, jakie opisuje narrator, oddają atmosferę wyspy jako miejsca, które jest swojskie, znane, które człowiek odkrywa poprzez myślące przebywanie w nim, dostrzeganie sensu rzeczy, wychylanie się poza ich charakter bytowy w kierunku aleteicznej prawdy[91]

---

[89] Gaston Bachelard zauważa, że okno nabiera pełnego znaczenia „wówczas dopiero, gdy uświadomimy sobie dośrodkowy charakter domu" i kiedy z jego wnętrza wyglądamy na zewnątrz. Perspektywa taka uświadamia istnienie świata zewnętrznego i uwydatnia różnicę między nim a wnętrzem domu, tym bardziej, im bardziej ten ostatni jest przytulny. W analizowanym opowiadaniu następuje pełna otwartość wnętrza domu na zewnętrzny świat, przez co przejmuje on cechy swojskości przestrzeni zamieszkiwanej (Bachelard, 1975, s. 319).

[90] „[J]ak sterczący brzuch" (Karuza, 2008, s. 17).

[91] Hanna Buczyńska-Garewicz w pracy *Prawda i złudzenie*, analizując myśl Martina Heideggera pod kątem interesującej ją problematyki, akcentuje powrót filozofa do rozumienia prawdy w duchu presokratyków jako *alethei*, czyli *nieskrytości* natury, i odróżnienie jej od dominującej współcześnie (choć również znanej wśród starożytnych – od Platona i Arystotelesa) prawdy adekwacyjnej, polegającej na zgodności, poprawności myśli. Zdaniem badaczki powrót Heideggera do prawdy aleteicznej jest wyrazem sprzeciwu filozofa wobec subiektywizacji oraz nihilizmu prawdy. Sam filozof o tej ostatniej pisał: „Prawdę (odkrytość) trzeba zawsze bytowi dopiero wydzierać. Byt jest wyrywany skrytości. Aktualna faktyczna odkrytość jest zawsze niejako *rabunkiem*. Czyż to przypadek, że Grecy wypowiadali się na temat istoty prawdy za pomocą negatywnego wyrażenia (ἀ-λήθεια)? Czy w takim wyrażaniu się jestestwa nie daje o sobie znać pierwotne rozumienie bycia siebie samego, rozumienie, choćby tylko przedontologiczne, tego, że bycie-w-nieprawdzie stanowi istotowe określenie bycia-w-świecie?" Wydaje się, że zwolennikiem czy

bycia jako takiego. Relację tę wzmacnia fakt obeznania wyspiarza z okolicą, świadomość usytuowania rzeczy, ich poręczności. Intymny wymiar odkrywanej w rozumiejącym obchodzie przestrzeni, po jakiej porusza się narrator, wybrzmiewa w wielu jego wypowiedziach, kiedy próbuje oddać topografię wyspy, każdorazowo posługując się określeniami z punktu widzenia przybysza niedokładnymi i ułomnymi. W opowiadaniu *Magarac* (*Osioł*) podąża w kierunku: „makadama na izlazu iz mjesta"[92] (Karuza, 2007, s. 228), a w tekście noszącym tytuł *Škoj* (*Wysepka*) kieruje się „prema našem škoju"[93] (Karuza, 2007, s. 232), jakby zapominając, że wskazuje punkty w przestrzeni, których położenie znane jest tylko jemu. Informacje te poprzez swoją subiektywność wskazują na bliskość miejsca i człowieka, który w nim się porusza, a jednocześnie pozwalają zobaczyć całą wyspę jako jego dom, gdzie wszystko jest już pod ręką, gdzie panuje atmosfera pełnej jasności, oczywistości i prywatności, a istotą relacji jest zżycie z okolicą.

W odsłonie tej wyspa ukazuje się jako miejsce zamieszkiwane w Heideggerowskim znaczeniu tego słowa, a zatem poprzez kontemplacyjne myślenie, które wychodzi od rzeczy jako źródła „udzielającego przestrzeni". Zamieszkiwanie, w tym ujęciu, jak konstatuje Hanna Buczyńska-Garewicz, opisując stosunek człowieka wobec przestrzeni, związane jest z jego otwartością: „na wielość i różnorodność sensów emanujących z rzeczy" (Buczyńska-Garewicz, 2006, s. 166), którym rozumiejąca myśl ludzka pozwala się uobecnić, wyjść ze skrytości. Narrator zbioru opowiadań Senka Karuzy w każdym z pięćdziesięciu sześciu niewielkich tekstów, które składają się na książkę, podczas swojego oglądowego spaceru, przechadzki, Heideggerowskiego obchodu wsłuchuje się w język bycia zwykłych rzeczy i tworzy z ich opowieści obraz wyspy-domu, który nosi znaczenia przestrzeni intymnej, opisanej przez Gastona Bachelarda. Wartości, jakie przypisuje domowi francuski filozof, to trwałość, stabilność i bezpieczeństwo, które zamykają się w doznawaniu go jako schronienia, co wskazuje na procesualny i niefizykalny charakter przestrzeni domu. Zgodnie z koncepcją autora *Wyobraźni poetyckiej*, ustanawiana jest ona w niepojęciowym przeżyciu, w duchowym doświadczeniu, w konkretnych wyobrażeniach. Co więcej, zawsze jest przestrzenią zinterioryzowaną. I choć odróżnia mistrza z Fryburga od francuskiego samouka całkowicie odmienny system myślenia i inne podejście do fenomenologii[94], to, jak zauważa wspominana polska badaczka, dla obu zamieszkiwanie jest kategorią ujmującą relację człowieka z przestrzenią jako związek duchowy, przez

wyznawcą tak rozumianej prawdy jest narrator zbioru opowiadań Senka Karuzy (Buczyńska-Garewicz, 2008, ss. 155–156; Heidegger, 2008, s. 282. Zob. również: M. Heidegger, *O istocie prawdy* (Heidegger, 1999, ss. 157–177).

[92] „[Ś]cieżki na końcu miasta" (Karuza, 2008, s. 23).

[93] „[N]a naszą wysepkę" (Karuza, 2008, s. 26).

[94] Hanna Buczyńska-Garewicz nazywa fenomenologię Heideggera fenomenologią sposobu bycia, a zatem „nawracającą ku prawdzie bycia i prowadzącą do interpretacji wszystkiego od strony bycia", zaś fenomenologię Bachelarda – doznaniową, czyli subiektywizującą i psychologizującą (Buczyńska-Garewicz, 2006, s. 222).

co obaj odrzucają fizykalny redukcjonizm, a zatem traktowanie przestrzeni jako rozciągłości.

Dom wyspiarza, będąc *l'espace intime*, posiada również znaczenia, jakie francuski filozof przypisuje domowi onirycznemu, w którym widzi archetyp domu jako takiego, miejsca ze snów, do jakiego stale powraca się w wyobraźni (Bachelard, 1975, ss. 304–305). Bachelardowski prawzór domu jest repliką marzenia Jeana-Jacques'a Rousseau o „domu o zielonych okiennicach"[95], a zatem pragnieniem zacisznego schronienia, które byłoby skromne i spokojne, najlepiej w odludnej dolinie. Na kartach książki Karuzy odludną dolinę zastępuje wyspa, którą z roku na rok zamieszkuje coraz mniej ludzi, samotna kropka na morzu, jak niekiedy myśli o niej jej mieszkaniec, nieznająca zbytku, blichtru i odporna na luksus. Przybywszy do opustoszałego i zapomnianego teatru, mieszczącego się w lokalnym domu kultury, autochton z nutą żalu zauważa: „Jedina je razlika što smo se nekada žurili da što prije zauzmemo mjesto, a danas odugovlačimo jer sve teže podnosimo samoću"[96] (Karuza, 2007, s. 273). Motywy samotności i pustki wielokrotnie powracają w rozmyślaniach bohatera, będąc niejako echem przekonania Gastona Bachelarda o tym, iż dom obdarzony pełnią oniryczną jest naznaczony życiem samotniczym, a temu przysługuje głębia psychiczna – kontemplacyjność i marzycielstwo. Rozmyślając, bohater dochodzi niekiedy do wniosku, że stracił swoje życie, bo nie potrafił opuścić wyspy, swojego miejsca odosobnienia:

> Brišemo vrijeme kada smo htjeli napustiti otok, ali to je odjednom broj koji se pamti i stalno stoji sa strane, ne znamo što bismo s njim kao ni sa svim onim razlozima zbog kojih smo uvjeravali druge da ovdje nema života. Bojimo se podvući crtu ispod koje bi jasno pisalo da smo živjeli kao zatvorenici koji se nisu znali domoći kopna, jer bi to značilo da na ovom otoku nikada ništa nije ni bilo.
>
> Promatramo zemlju i čini nam se da smo živjeli uzalud[97] (Karuza, 2007, ss. 274–275).

Wizja bytowania w celi, w zamknięciu przeplata się z obrazami wyspy jako przyjaznego, obfitego ogrodu, w którym człowiek doświadcza istoty życia. W opowiadaniu *Partenca* (*Odejście*) narrator, przechadzając się nadmorską promenadą i widząc sąsiadów opuszczających wyspę, próbuje odpo-

---

[95] Gaston Bachelard kilkakrotnie zaznacza wyższość wiejskiej „chaty krytej strzechą", mocno osadzonej w ziemi, nad wszelkimi innymi budowlami, w których mieszkają ludzie. Również w koncepcji Gilberta Duranda strzecha uzyskuje najgłębszy sens domu – „jądro orzecha, pisze badacz, jest tu istotniejsze od skorupy" (Bachelard, 1975, s. 306; Durand, 2002, s. 141).

[96] „Jedyna różnica tkwi w tym, że kiedyś się śpieszyliśmy, by jak najprędzej zająć swoje miejsce, a dziś to robimy z ociąganiem, bo coraz gorzej znosimy samotność" (Karuza, 2008, s. 67).

[97] „Pomijamy czas, kiedy chcieliśmy opuścić wyspę, ale nagle to właśnie staje się liczbą, o której się pamięta i która tkwi w nas, nie wiemy, co z nią począć, podobnie jak z tymi wszystkimi argumentami, którymi przekonywaliśmy innych, że tu nie ma życia. Boimy się zrobić kreskę – pod którą byłoby wyraźnie napisane, że żyliśmy jak więźniowie, którzy nie umieli dotrzeć do stałego lądu – bo to by znaczyło, że na tej wyspie nigdy niczego nie było. Przyglądamy się ziemi i wydaje nam się, że żyliśmy na próżno" (Karuza, 2008, ss. 68–69).

wiedzieć sobie na pytanie – „Zašto smo ostavljeni?”[98] (Karuza, 2007, s. 242). W jego mniemaniu wszystko, co tutaj mieli odchodzący i to, jak żyli, składa się na pojęcie szczęścia. „Oni koji odlaze nisu siromašni i bili su uvijek dobre volje. Imali su vinograde i dobro vino, brod i dobre ulove, prijatelje za stolom i smijeh na teraci s koje se vidjelo more. Svakako dobro”[99] (Karuza, 2007, s. 242) – wygłasza hymn pochwalny na cześć życia na wyspie, którego istota kryje się w prostocie i codziennych drobnych przyjemnościach, w posiadaniu wiejskiego domu i okalających go winnic, przyjaciół, z którymi można zasiąść do wspólnego biesiadowania, co, zdaniem francuskiego badacza, stanowi oniryczne *a priori*, podstawowy sen każdego człowieka i odpowiada dwóm zasadniczym koniecznościom psychicznym: życiu w skupieniu i życiu przelewającemu się na zewnątrz (Bachelard, 1975, s. 315)

Nieskomplikowanie takiego bytowania, a zarazem jego pełnia, przekładają się na topografię zamieszkiwanej przez wyspiarza przestrzeni, i to zarówno jego rzeczywistego domu, jak i domu, jakim jest wyspa. Pomieszczenia, w których przebywa narrator, wyposażone w drewniane ławy i stare łóżka, wypełnione zapachem ciasta marmurkowego, bliskie są ideałowi skromnego lokum. Wygoda i komfort noszą tutaj raczej ciężar duchowy aniżeli cielesny i są wypadkową niewygórowanych oczekiwań mieszkańców, ich naturalnego umiłowania bezpretensjonalności i ogólnego ukierunkowania na rzeczy małe. Jednocześnie dom ten jawi się jako doskonały poprzez swoją kompletność. Zamknięty w wertykalnej osi z jednej strony ciemną piwnicą-konobą, która stanowi korzenie budowli, siedzibę archetypu, a z drugiej – jasnym strychem-gniazdem, koroną, miejscem świadomości, jasności rozumu, wpisuje się w wertykalną strukturę domu, opisywanego przez Gastona Bachelarda. Posiada i parter, dziedzinę powszedniej krzątaniny, miejsce centralne, w którym spotykają się wszyscy, gdzie rozkwita życie wspólnotowe, i letnią kuchnię, w której można się ukryć na poobiednią drzemkę. W równym stopniu absolutny charakter ma cała wyspa. Wertykalną dwubiegunowość budowli, odpowiadającą strukturze ludzkiej psychiki zawieszonej między jasnością i ciemnością, racjonalnością i irracjonalnością, można odnaleźć i w jej topografii. Obszar przybrzeżny stanowi okolicę mroku, walki z żywiołami, wychodzenia po podróży czy połowach z morskiej toni na jasność pagórków, na polany, gdzie pasą się owce i mieszkają ludzie, gdzie w promieniach słońca króluje oczywistość, a więc jakości bliskie semantyce lekkości i światłości, przypisywanej drugiemu z biegunów osi – strychowi. Motyw wspinania się po schodach czy po prostu podążania w górę lub w dół, znamienny także dla ruchu, jaki się odbywa w domu wyspiarza, jest stale obecny w jego relacjach z wędrówek po okolicy, co dodaje dynamizmu przestrzeni i podkreśla jej wertykalny charakter, przydając również onirycznej głębi, znaczenia podróży

[98] „Dlaczego nas zostawiają?” (Karuza, 2007, s. 36).

[99] „Ci, którzy odjeżdżają, nie są biedni i zawsze byli pogodni. Mieli winnice i dobre wino, łódź i dobre połowy, przyjaciół przy stole i słychać było śmiech na ich tarasie, z którego widać morze. Prawdziwe szczęście!” (Karuza, 2007, s. 36).

w zakamarki własnej duszy ku wartościom najbardziej podstawowym[100]. Te ostatnie wielokrotnie wybrzmiewają na kartach książki, sprowokowane lokalnymi, pozornie nieznaczącymi wydarzeniami, o których słyszy się choćby w centrum tej przestrzeni, na rynku, w miejscu: „gdje svatko mora jednom proći"[101] (Karuza, 2007, s. 255), gdzie przynosi się wieści, porównuje z innymi, pije kawę, gdzie wszyscy są naprawdę sobą.

Jedna z zasłyszanych podczas pobytu na rynku opowieści, która głęboko porusza narratora i prowadzi go do banalnego stwierdzenia, że wyspa – „ova točka u moru bila naš sretni dom"[102] (Karuza, 2007, s. 256) – dotyczy młodego chłopaka, który, będąc we Francji, w Paryżu, zdecydował się pożegnać z tym miejscem, by wrócić do domu, na wyspę, podarłszy uprzednio na oczach celnika paszport, czym w sposób symboliczny podkreślił radykalność i ostateczność swojej decyzji, a następnie zaprosiwszy urzędnika do siebie, do miejsca, w którym pokaże mu, jak się naprawdę żyje. Przekonanie o wystarczalności wyspy i o idyllicznym bytowaniu w jej skromnych granicach towarzyszy mieszkańcom w najróżniejszych momentach. Kiedy wieje *jugo*[103], zamykając ich w niewielkiej przestrzeni wyspy oraz skazując na niemoc i czekanie, narrator przydaje temuż skrawkowi lądu cechy wszechświata, który gromadzi wszelkie dobra:

> sami smo u svemiru i napokon ga krojimo po svojoj mjeri. Otok pretvaramo u kopno i tu smo u pravu, jer brod neće ni danas doći i baš nas briga, ne treba nam ni sutra, ni ikada više. Imamo svoga doktora i svoga popa, svoje vinograde i svoje ovce, svoju ribu i svoje brodove, imamo zastave i fabrike i šta bi nam falilo da smo država, kakva je nekada bila[104] (Karuza, 2007, s. 251).

Wyspa przemienia się tu w schronienie – przed deszczem i burzą, rozpasanymi falami, jest jednocześnie spiżarnią, w której niczego nie brakuje, i ogrodem, wypełnionym pędami winogron. Przybiera kształt Bachelardowskiej oazy spokoju w wymiarze kosmicznym, jest jego światem przeciwataków, miejscem azylu, w odniesieniu do którego poczucie przytulności i bezpieczeństwa wzmaga się w obliczu nieprzyjazności świata zewnętrznego.

---

[100] Gilbert Durand widzi we wszelkim ruchu domowym – zarówno we wchodzeniu, jak i schodzeniu po schodach – obraz schodzenia w głąb tajemnicy. Taki wymiar mają również podróże po domu i okolicy narratora, a zarazem bohatera zbioru opowiadań Senka Karuzy (Durand, 2002, s. 141).

[101] „[P]rzez które każdy musi kiedyś przejść" (Karuza, 2008, s. 49).

[102] „[Ż]e ta kropka na morzu była naszym szczęśliwym domem" (Karuza, 2008, s. 50).

[103] *Jugo* to nazwa silnego wiatru, występującego na chorwackim Południu, który wieje z południowego wschodu i przynosi na wybrzeżu wilgoć, często również deszcz oraz wysokie fale na morzu. U ludzi może wywoływać zdenerwowanie, stan irytacji i depresję.

[104] „[J]esteśmy sami we wszechświecie i w końcu przykrawamy go na swoją miarę. Wyspę przemieniamy w stały ląd, słusznie zresztą, bo dziś także żaden statek nie przypłynie; nic nas to nie obchodzi, nie jest nam potrzebny ani jutro, ani nigdy więcej. Mamy swego doktora i swego księdza, swoje winnice i swoje owce, swoje ryby i swoje statki, mamy flagi i fabryki, więc co by nam szkodziło być państwem, jakim byliśmy kiedyś" (Karuza, 2008, s. 45).

Ignorując ten ostatni, zwracając się w czas niepogody ku środkowi wyspy, ku jej dostatkowi, wyobrażając ją jako doskonały, samowystarczalny mikroświat, narrator czyni ją swoim przytulnym domem, zamkniętym na cztery spusty, bo okolonym zewsząd morską wodą. Ta wizja zamykania się w małym i zacisznym wraca w kolejnych obrazach. Domem jest wyspa, ale jest nią również chata, w której niekiedy wyspiarz ukrywa się przed turystami, oraz łódź, którą wyobraża jako swojego przyjaciela, a zarazem dom na wodzie, snując swoją opowieść:

> U suton krećemo prema tom našem drugom otoku, stižemo u zaljev i bacamo sidro, pravimo se kao da smo u svojoj kući, na svom otoku i brod pretvaramo u kuhinju. / U tom minimalnom prostoru, u kojem se jedino možemo okretati oko sebe, shvaćamo koliko nam malo treba, jer sve je nadohvat ruke. [...] Na krmi smo, tanjur je pored nas, slast nas otvara tako da razumijemo sve, makar je to samo more, mljackamo i gutamo, hvalimo i ne možemo vjerovati[105] (Karuza, 2007, s. 249).

Zauważalne w tekście próby skrycia się bohatera w minimalizującej powłoce oraz element zawierania się w sobie tych przestrzeni potęgują intymność mikrokosmosu i dopełniają jego sens poprzez skojarzenie z matczynym łonem, synonimem prenatalnej beztroski. Nade wszystko jednak można tu odnaleźć powtarzalność figury Jonasza, której istotę oddaje Gilbert Durand słowami: „potrzebny nam jest mały dom w dużym, by odnaleźć pierwotne bezpieczeństwo życia bez kłopotów" (Durand, 2002, s. 140). Rozpoznanie wyspy jako domu-matki jest zarazem odnalezieniem jej jako rajskiego środka. Izomorfizm świętego miejsca i rodzicielki podkreśla, jak zauważa francuski badacz, historia religii. „Naturalny krajobraz i figurka kobieca są dwoma równoważnymi przejawami obfitości i płodności" (Durand, 2002, s. 142) – konstatuje autor *Wyobraźni symbolicznej*, pozwalając poprzez jedność tych składowych ujrzeć wyspę jako ogród, naturalne schronienie[106] niosące w sobie rozkosze intymności.

---

[105] „O zmierzchu wyruszamy w stronę tej naszej drugiej wyspy, docieramy do zatoki i rzucamy kotwicę, zachowujemy się tak, jakbyśmy byli w swoim domu, na swojej wyspie i z łodzi robimy sobie kuchnię. / Na tej minimalnej przestrzeni, w której możemy się jedynie obracać wokół siebie, zaczynamy rozumieć, jak mało nam trzeba, bo wszystko jest na wyciągnięcie ręki. […] Jesteśmy na rufie, talerz stoi przed nami, ogarnia nas taka słodycz, że rozumiemy wszystko, choć to tylko morze, mlaszczemy, przełykamy, chwalimy i nie możemy uwierzyć" (Karuza, 2008, ss. 43–44).

[106] Gilbert Durand, zastanawiając się nad semantyczną różnicą między zamkniętymi figurami kołowymi a kątowymi, skłania się ku subtelnemu rozróżnieniu Gastona Bachelarda, według którego schronienia czworokątne są skonstruowane (mur, forteca, cytadela), zaś koliste są obrazem schronienia naturalnego – matczynego brzucha. Stąd skojarzenie wyspy-ogrodu z tym ostatnim (Durand, 2002, s. 145).

Uprawiać ogród nieobrobiony jak Montaigne

Życie na wyspie, w onirycznym domu ze snów, bogate w codzienne troski, ale i rozkosze, w całe spektrum ludzkich doświadczeń, przybiera w zbiorze opowiadań chorwackiego pisarza także formę, którą nad inne wyniósł Michel de Montaigne, pisząc: „Najpiękniejszym życie jest, moim zdaniem to, które kształtuje się na wzór pospolity i ludzki, z porządkiem, ale bez cudu i bez przekraczania miary" (Montaigne, 2002, s. 622). Oddając niejako istotę takiego bytowania, Senko Karuza czyni przedmiotem swoich tekstów powszedniość, człowieka zaabsorbowanego rzeczami małymi i odnajdującego w nich przyjemność, oraz wyspę, jego niewielką oazę, którą na przemian odwiedzają dobro i zło[107]. Z tego też względu bohater, wyspiarz, o którym opowiada Karuza, a zarazem człowiek po prostu, jednymi razy ukazywany jest jako beztroski i roześmiany, innymi – przygnębiony i wątpiący. To byt z krwi i kości, rozmiłowany w ziemskiej zmysłowości, na kształt mędrca, opisywanego przez francuskiego myśliciela: „równie doświadczony i wytrawny w użytku przyrodzonych rozkoszy, jak we wszystkich innych powinnościach życia" (Montaigne, 2002, s. 612). Nieobce są mu zatem i uciechy podniebienia, i radość płynąca z uprawiania sportów oraz uczestnictwa w grach. Na kartach opowiadań wielokrotnie smakuje on lokalne potrawy, tym jednym z niewielu akcentów przydając książce Karuzy znamiona typowe dla pisarstwa przewodnikowego. Prezentacji lokalnych przysmaków towarzyszą opowieści związane z ich powstaniem, rodzinne historie, i nade wszystko – soczyste relacje dotyczące przyjemności samej degustacji:

> Jedemo prstima jer smo s ribom na ti, ne smeta nam što je čaša masna od ulja i komada ribe, našem plavcu dobro znamo boju. Zadovoljni mumljamo i mrmljamo i ponavljamo kako je sve dobro i bolje od one jučer, ona je bila malo suha, a bit će i zato jer je bila iz porta, kao i ona prekjučer[108] (Karuza, 2007, s. 225).

Te wypowiedziane z lubością słowa pozwalają zobaczyć bohatera Karuzy jako istotę prawdziwie doświadczającą, jako tego, który poznaje życie, po prostu żyjąc, czym w sposób symboliczny ponawia wyznanie autora *Prób*: „Kiedy tańczę, tańczę; kiedy śpię, śpię; ba, kiedy się przechadzam samotnie w pięknym ogrodzie, przez jakąś chwilę myśli moje zaprzątnięte są obcymi przedmiotami; w drugiej chwili ściągam je ku przechadzce, ku ogrodowi, ku

[107] W odczuciu Michela de Montaigne'a oba składniki są niezbędne: „Życie nasze złożone jest, jak harmonia świata, z rzeczy sprzecznych, jakoby z rozmaitych tonów, łagodnych i chropawych, ostrych i miętkich, figlarnych i głębokich; cóżby uzdolił muzyk, który by lubił tylko jedne z nich? Trzeba, aby umiał posługiwać się nimi społem i mieszać je ze sobą: tak samo i my owym dobrem i złem, które są współistotne naszemu życiu. Byt nie może się ostać bez tej mieszaniny, jedna struna jest nie mniej potrzebna niż druga" (Montaigne, 2002, s. 586).

[108] „Jemy rękoma, bo jesteśmy z rybą na ty, nie przeszkadza nam, że kieliszek jest tłusty od oliwy i kawałków ryby, bo dobrze znamy kolor naszego plavaca. Zadowoleni mlaszczemy i cmokamy, i powtarzamy, jakie to wszystko smaczne i lepsze od wczorajszego, tamta ryba była trochę za sucha, pewnie dlatego, że była z portu, tak jak i ta przedwczorajsza" (Karuza, 2008, s. 19).

słodyczy tej samotności i ku sobie" (Montaigne, 2002, s. 611). Istotę takich relacji stanowi rzeczywiste przeżywanie ulotnej teraźniejszości, zagłębianie się w najprostsze czynności i oddawanie im czci, która w mniemaniu większości przysługuje tylko rzeczom wzniosłym. Na kartach książki Karuzy króluje natomiast banał, w którym autor wydaje się być równie rozmiłowany jak francuski filozof, zwłaszcza wtedy, kiedy ten za najgodniejszą z uwag o Sokratesie uznaje informację, że na starość grecki filozof znajdował czas, aby tańczyć i grać na instrumentach, i odnajdywał go dobrze użytym (Montaigne, 2002, s. 613). Sylwetka rozbawionego Sokratesa odżywa w omawianej powieści w scenie gry w *balote*[109], kiedy podstarzały narrator, oddając się zapamiętale rozrywce, zdaje się zapominać o całym świecie. Gorliwość, z jaką opowiadacz uczestniczy w grze, wszystkie jego dokazywania i zaczepki, bojowa postawa, zostają docenione, kiedy ostatecznie otrzymuje upragniony akces do silniejszej drużyny młodych, przy czym, jak się okazuje, nie za osiągnięcia sportowe, ale za cięty język i umiejętność wszczynania burd.

Z jednakim zapałem zatem opowiadacz łowi ryby, zajada *maništrę*[110], obserwuje swego kota, walczy z natrętną muchą, ale i oddaje się bolesnym myślom, kiedy na horyzoncie pojawią się ludzie, którzy pragną kupić wyspę. „Nude nam bogatstvo – zauważa wyspiarz – s kojim ne znamo što bismo, u zamjenu za ovce kojima poznajemo racu isto tako dobro kao i naše korijene, i ove dvi-tri što su još ostale samo su nam još draže jer ni nas nema puno više"[111] (Karuza, 2007, s. 306). Próbując dociec motywów takiego postępowania i niezrozumiałej dla niego chęci posiadania dwóch miejsc w jednym życiu, opowiadacz, po pierwsze, tak jakby powtarza myśl Michela de Montaigne'a, o tym że: „Nieumiarkowanie jest zakałą rozkoszy; umiarkowanie zasię nie jest jej ujmą, jeno przyprawą" (Montaigne, 2002, s. 615), po drugie, odnajduje wyspę jako swój skromny dom, który dla niego jest całym światem, strefą powtarzalnych codziennych uniesień i powracających niekiedy smutków. Miejscem doświadczanym w każdym z jego drobnych aspektów, Montaigne'owskim ogrodem nieobrobionym, w którym życie akceptuje się w poczuciu niespełnienia i skończoności.

Niewielka książeczka chorwackiego pisarza jawi się tutaj jako „rejestr prób jego życia" (Montaigne, 2002, s. 572) na wyspie, jako praca, w której – „wygłasza on swoje mniemania w oderwanych artykułach: jako iż nie są to rzeczy, o których by się dało wyrokować raz i w całości" (Montaigne, 2002, s. 569), a zatem jako pokłosie opasłego dzieła Michela de Montaigne'a, przez Tzvetana Todorova uznanego za pierwszego z trzech wielkich francuskich humanistów[112], a zarazem tego, który, jak domniemywa historyk idei, po raz

[109] *Balote* to kule do gry popularnej zwłaszcza w wielu krajach na południu Europy.

[110] *Maništra* to regionalna potrawa z makaronu i gęstego sosu pomidorowego.

[111] „Oferują nam bogactwo, z którym nie mielibyśmy co począć, w zamian za owce, których rasę znamy tak dobrze jak nasze korzenie, a te dwie-trzy, które zostały, są nam jeszcze droższe, bo nas też niewielu więcej zostało" (Karuza, 2008, s. 106).

[112] Tzvetan Todorov w *Ogrodzie niedoskonałym* śledzi poza renesansową myślą Michela de Montaigne'a, którego uznaje za twórcę pierwszej spójnej doktryny humanistycznej, również idee

pierwszy użył pojęcia „humanista", próbując scharakteryzować własną metodę opisu rzeczywistości, odmienną od metody teologów. W odczuciu autora *Prób* humanistyka miała być dziedziną *stricte* ludzkiego działania i wymysłów i taka też miała być jej literatura, opowiadana sposobem świeckim, a nie kościelnym. I choć, jak zauważa wspomniany badacz, doktryna humanistyczna nie zamyka się w powyższych stwierdzeniach, stanowiących co najwyżej jej punkt wyjścia, to nie będzie nadużyciem nazwanie autora *Vodiča…* humanistą właśnie, a jego sposobu obrazowania – humanistycznym w Montaigne'owskim znaczeniu tego słowa. Esencję spisanych przez chorwackiego pisarza opowiadań stanowi bowiem człowiek i jego dola, tocząca się zawsze w owym „ogrodzie nieobrobionym", ludzkie pospolite bycie przedstawione bez retuszu i stylizacji. To swoista filozofia życia, mimo treści niekiedy mniej optymistycznych, witalna i radosna, jak chciał francuski myśliciel, twierdząc: „Nie masz nic weselszego, rzeźwiejszego, radośniejszego, omal nie powiedziałbym figlarniejszego niż ona" (Montaigne, 2002, s. 224). Sens omawianych opowiadań, choć dotykający istoty ludzkiego bytowania, jego najgłębszych niepokojów i różnorakich uciech, wybrzmiewa w formie prostej i pozbawionej jakichkolwiek znamion naukowości, a sam opowiadacz w sposób lekceważący odnosi się do wiedzy książkowej, zapewniając czytelnika, że w momencie, kiedy czyni ze swej wyspy państwo, byłby skłonny zrozumieć Thomasa Moore'a, chociaż nigdy go nie czytał[113]. Jest w tym wyznaniu równie wiele kokieterii jak w pracy wykształconego na tekstach klasycznych Montaigne'a, twierdzącego, że sięga do ksiąg innych tylko w chwilach własnej słabości i tępoty, i najwyżej wynoszącego Epikura jako tego, który w swych trzystu tomach nie umieścił ani jednego cytatu (Monataigne, 2002, s. 207). Filozofia, jaką szerzy na kartach swoich tekstów Senko Karuza, wyrasta z życia, a każdy zakątek na wyspie jest miejscem jej zgłębiania. Z tego też względu wyspa przybiera kształt ogrodu filozofii, ogrodu uwielbienia mądrości, ale nie jest to bynajmniej mądrość uczona. Jej istota spełnia się w słowach francuskiego myśliciela: „Wolę raczej rozeznawać się dobrze w sobie niż w Cyceronie. W doświadczeniu, jakie czerpię z siebie samego, dość znajdę owocu, aby stać się mądrym, bylem tylko był dobrym uczniem" (Montaigne, 2002, s. 564).

Prezentowana tu z ducha Montaigne'owska mądrość życia wybrzmiewa w nieuporządkowanej i dygresyjnej narracji, ukierunkowanej na efemerycz-

---

Jeana-Jacques'a Rousseau, przedstawiciela oświecenia, u którego osiąga ona pełnię, oraz koncepcje Benjamina Constanta, umiejącego, jak twierdzi badacz, przemyśleć na nowo świat wyłoniony z burzy rewolucji francuskiej. Wychodząc z założenia, że doktryna humanistyczna nawet nie tyle zrywa, ile zaprzecza istnieniu paktu zawartego między człowiekiem a diabłem, w wyniku którego ten pierwszy miał utracić prawo do kierowania własnym losem, pogodzić się z rozpadem społeczeństwa, utratą moralności i jednostkowego „ja", wskazuje w ideach wymienionych humanistów szansę uratowania tych wartości, bez konieczności płacenia za ten fakt (Todorov, 2003, ss. 7–16; 40–48).

[113] Warto wspomnieć, że autor *Vodiča po otoku* studiował filozofię na Uniwersytecie w Zagrzebiu i najprawdopodobniej musiał się zetknąć nie tylko z *Utopią* Thomasa Moore'a, ale z szeregiem innych klasycznych dzieł.

ne zjawiska, na niesforny bieg życia. I taka również jest droga dochodzenia do niej – kręta, niesforna, prowadząca w nieznanym kierunku, wiodąca podążającego nią człowieka niekiedy na manowce, innymi razy ku imponującym odkryciom. Narrator opowiadań Karuzy wielokrotnie się miota, jest niezadowolony z życia na wyspie, czuje się opuszczony i osamotniony. Kiedy jednak pojawia się możliwość pozostawienia tego miejsca, odnajduje je najukochańszym i najbardziej pożądanym. Wówczas na jego drodze pojawia się rozwidlenie, jasność ogarnia jego myśli, określa pragnienia.

Metaforyką podróży i drogi jako obrazów poszukiwania wiedzy czy prawdy posługuje się sam Montaigne[114], zwierzając się: „Pojęcia moje i sąd kroczą jedynie po omacku, chwiejąc się, kulejąc i utykając; zaszedłszy nawet najdalej, jak mogłem, nie czuję się bynajmniej rad z siebie, widzę jeszcze i dalej horyzont, ale jakby zamglony i za chmurami, trudny do rozeznania dla oka" (Montaigne, 2002, s. 206). Paradoksalnie[115] Montaigne'owską wizualizację niepewnego i pełnego przeciwności oraz trudów podążania ku wiedzy można spotkać z Heideggerowską metodą dochodzenia do prawdy aleteicznej, a zatem odkrywającej się w prześwitach bycia, która polega na błądzeniu wśród polnych dróg i leśnych ścieżek. Niemiecki filozof odrzuca bowiem zasadność wykorzystywania zmyślnej metodologii w procesie szukania prawdy, a zdaje się na receptywność, na gotowość człowieka do usłyszenia jej i przyjęcia. Prawda, będąc tym „co każdorazowo zdobywane na sposób odkrywania i wydobywania na jaw" (Heidegger, 1999, s. 197), ma

---

[114] Pisze o tym Anna Wieczorkiewicz w cytowanej już tutaj pracy w rozdziale *Myśl o podróży i myśl w podróży*, gdzie wykazuje, na przykładzie twórczości właśnie Montaigne'a oraz Kartezjusza, Monteskiusza i Rousseau silne zakorzenienie pojęcia podróży w topice filozoficznej (Wieczorkiewicz, 2008, ss. 97–132).

[115] Uznaję to spotkanie myśli obu filozofów za paradoksalne, ponieważ wyrastają z innych tradycji, czasów, posługują się innymi słownikami i wydają się sobie jak najbardziej odlegli. Tym niemniej, jeżeli się przyjrzeć ich stosunkowi do doświadczenia czy związanej z nim kwestii nauki, to ich sądy wydają się zbieżne. Martin Heidegger, kierując się ku samemu bytowi, realizuje Husserlowski postulat odejścia od geometrii, od spekulacyjnej nauki na rzecz codziennego naturalnego doświadczania. Jak zauważa Hanna Buczyńska-Garewicz, Heidegger akcentując w artykule *O istocie prawdy* związek prawdy z wolnością, jednocześnie krytykuje naukę jako manipulację naturą. Nauka okazuje się w świetle jego analiz dowolnością przeciwną wolności. Odrzucając ją i metody, które stosuje w szukaniu prawdy, zdaje się niemiecki filozof na chimeryczność polnych ścieżek. Nie inaczej postępuje Michel de Montaigne, kiedy powtarza ripostę Diogenesa na namowy Hegezjasza dotyczące czytania książek: „Zabawny jesteś […] bierzesz do jedzenia figi prawdziwe i naturalne, nie malowane; czemuż tak samo nie szukasz naturalnych, prawdziwych ćwiczeń, nie zaś pisanych?" Jak odnotowuje Martin Jay w pracy zatytułowanej *Pieśni doświadczenia*, jeden z komentatorów Montaigne'a uznaje, że ten częściej używa słowa „doświadczenie" w sensie „bezpośredniego, osobistego poznania, przeciwstawianego spekulacji lub wyobraźni, niż w znaczeniu zgromadzonej, retrospektywnej wiedzy praktycznej czy mądrości". Jednocześnie amerykański badacz zaznacza wzmożone wyczulenie Montaigne'a na to, „co przejściowe, przelotne i efemeryczne", a zatem cechy przysługujące Heideggerowskiej prawdzie rozumianej jako nieskrytość. Sam tytuł pracy Francuza – *Próby*, jak zauważa amerykański badacz, sugeruje raczej „poszukiwawcze, próbne eksperymenty niż ustalone dogmaty" i jest „zapisem drogi odkrywania samego siebie" (Montaigne, 2002, s. 234; Buczyńska-Garewicz, 2008, s. 195; Jay, 2008, ss. 44–46).

charakter chimeryczny, nietrwały. Jak zauważa Hanna Buczyńska-Garewicz – „prawda rozumiana jako nieskrytość nie daje się pogodzić z ideałem pewności i oczywistości poznania" (Buczyńska-Garewicz, 2008, s. 199). Z tego też względu Martin Heidegger, chcąc ukazać jej naturę, zaprasza czytelnika w pracy *Samotrzeć na polnej drodze* do błądzenia po leśnych i polnych ścieżkach wraz z Uczonym, Badaczem i Mędrcem, do spacerowania, któremu brak celu, do przechadzania się różnymi drogami, nieprowadzącymi do nikąd. Niepewność, jaka towarzyszy tej czynności, brak ukierunkowania na cokolwiek, analogiczna jest do rozmowy prowadzonej przez trzech interlokutorów, która coraz to stacza się na manowce, nie dając im konkretnej odpowiedzi na pytanie związane z istotą myślenia. Jej ostateczny wydźwięk wydaje się zamykać w formule *podążania-w-bliskość* (Heidegger, 2004, s. 158), a wobec tego akcentować samą czynność – przechadzania się czy myślenia. Nie cel, ale droga zmierzająca do niego zostaje tutaj wyniesiona. Droga, która prowadzi ku rzeczom samym, ku bytowi, w który człowiek ma się wsłuchiwać, aby przebywać w prawdzie.

W świetle wyłożonej tu koncepcji wahania Michela de Montaigne'a, udręki, jakie mu towarzyszą w procesie pisania, niemożność rozeznania się we własnych sądach, uznać można za przejawy właściwego w ujęciu Heideggerowskim poszukiwania prawdy, a zatem doświadczania myślenia jako drogi wiodącej ku efemerycznym prześwitom. Poszukiwania te muszą wieść przez bezdroża i kręte ścieżki, a podążający nimi człowiek powinien się gubić, zawracać, zapytywać samego siebie i mieć poczucie, że nie kumuluje żadnej wiedzy. W takiej wędrówce dopiero ma on szansę usłyszeć mówienie samego bycia, dotrzeć do prawdy natury. Nic innego nie proponuje francuski myśliciel, kiedy wysyła uczniów, aby zgłębiali swą wiedzę w gabinetach i ogrodach, podczas festynów i zabaw, w samotności i przy udziale kompanii, rankiem i wieczorem, uznając każde miejsce i każdą sytuację za dogodne, by posiąść filozofię, która nie ma nic wspólnego ze spekulatywną wiedzą, przez samą życiową praktykę (Montaigne, 2002, ss. 204–247).

Analogiczny postulat można wyczytać z omawianej książki, której niejako motywem przewodnim, co próbowano zaznaczyć na początku tej części pracy, jest filozoficzna przechadzka od rzeczy do rzeczy, czy – jakby powiedział filozof z Fryburga – od prześwitu do prześwitu. Pokrętne ścieżki wyspy, jakimi prowadzi czytelnika narrator, jej zakamarki i miejsca oficjalne, obrazują zarazem włóczęgę myśli opowiadacza, niepewności, które go trapią i chwile całkowitej jasności, konstytuując ten niewielki skrawek lądu jako świątynię filozofii, miejsce bliskości człowieka z naturą, a zatem i prawdą. Ta ostatnia na kartach książki Senka Karuzy ukazuje dwa swoje oblicza – prawdy aleteicznej, tej, którą Martin Heidegger definiuje jako nieskrytość bytu, oraz prawdy adekwacyjnej, a zatem zgodności z przyjętymi kryteriami, czyli tej, która w odczuciu niemieckiego filozofa zrodziła się w jaskini platońskiej i niesłusznie wyparła prawdę bytową. Każda z nich unaocznia się, dochodzi do głosu w wyniku innego sposobu obcowania z przestrzenią wyspy.

Dokonując dwukrotnie oglądu wyspy z dwóch różnych perspektyw, z punktu widzenia turysty oraz jej mieszkańca, można zauważyć, że obrazy, które się wyłaniają, nie przystają do siebie. Spojrzenie turysty odsłania obraz raju, dziedziczący atmosferę i aspekty pejzażu dawnych *loca amoena*, natomiast w oglądzie dokonywanym przez autochtona wyspa odkrywa się jako miejsce intymne, skromne i przytulne, naznaczone jednak w tym samym stopniu cechami pustynnej samotni, więzienia, teatralnej sceny co bezpieczeństwem, jakie daje matczyne łono. Wszystkie te sensy odnaleźć można w Bachelardowskiej koncepcji domu onirycznego i w Montaigne'owskiej metaforze ogrodu nieobrobionego, oba miejsca widząc nade wszystko jako ogrody filozofii. Różnice, jakie się tutaj zarysowują, wydają się wynikać z faktu odmiennego formowania tych obrazów. Postrzeganie wyspy jako estetycznie uładzonego raju jest kwestią przyjęcia zapośredniczonej przez branżę turystyczną perspektywy jej oglądu, skutkiem czego podróżujący stale obcuje tylko z własnym przesądem nakładanym na rzeczywistość[116].

Wyspa nie jest w tej odsłonie przestrzenią doświadczaną, nie zmienia się i nie kształtuje, jest statecznym obrazem, kolejnym echem mitu o Arkadii i biblijnym Edenie. Przyjęcie takiej wizji staje się możliwe tylko na gruncie prawdy adekwacyjnej. Zewnętrzny i powierzchowny ogląd wyspy, jakiego dokonuje turysta, pozwala mu mniemać, że sielskie wyobrażenie, które nosi w sobie, odpowiada realiom tego skrawka lądu. Sposobność ujrzenia wyspy również z innej perspektywy, przez pryzmat człowieka obcującego z nią niezmiennie od wielu lat, prowadzi jednak do przekonania, że wizja podróżnika jest wizją naiwną i nazbyt aprobatywną. W codziennym, z ducha Heideggerowskim bytowaniu autochton odkrywa bowiem wyspę w różnych jej odsłonach – pogodnej i pochmurnej, beztroskiej i melancholijnej. Widzi ją gwarną latem i opustoszałą zimą. Postrzega swój mały kontynent miejscem leniwej poobiedniej drzemki, niezobowiązujących codziennych uciech, królestwem aromatycznych kulinarnych zapachów, ale zarazem pustelnią, w której na starość przychodzi mu dumać nad swą samotnością, i więzieniem, z którego nie ma ucieczki. Przemierzając wyspę wzdłuż i wszerz, wsłuchując się w jej głosy, zamieszkując ją w wymiarze duchowym, ujawnia jej prawdę samego bytu, która, choć nie jest tożsama z obrazem znanym z idyllicznych alegorii, okazuje się rajem domowym.

[116] Piotr Zajas, usiłując wyjaśnić fenomen autentyczności czy raczej jej braku w odniesieniu do turystycznych doświadczeń, posiłkuje się koncepcją ideologii Slavoja Žižka, którą ten definiuje jako „sposób, w jaki społeczeństwo »konstruuje« swoje widzenie świata i rzeczy w nim istniejących". Za jej pośrednictwem Zajas wykazuje ideologiczny z gruntu charakter rzeczywistości społecznej, co miałoby niwelować różnicę między ułudą i tym, co prawdziwe, (w myśl słów słoweńskiego filozofa: „Ideologia jest w pewnym sensie samą rzeczywistością, tak iż poza nią nie »ukrywa się« już nic więcej"), a tym samym dawać turystom satysfakcję z konsumowanych produktów. Na kartach książki Senka Karuzy turysta nie kwestionuje autentyczności obserwowanej rzeczywistości nawet po tym, jak dostaje się za „kulisy" przedstawienia, co zdaje się potwierdzać rozpoznanie badacza (Zajas, 2008, s. 228).

Żyć jak Sokrates i jak Epikur

Dwie ostatnie części pracy ukazują wyspę z książki Senka Karuzy jako „ogród filozofii". Wskazuje się w nich, jak wybrane sensy obecne w koncepcjach nowożytnych zachodnich myślicieli wybrzmiewają (być może niecelowo) w pracy chorwackiego pisarza. Tutaj chciałabym powrócić do źródeł i uwydatnić spotkanie idei wpisanych w *Vodič po otoku* – po pierwsze, z koncepcją życia Sokratesa, którego imię, jak zaznacza William Guthrie, oznacza przełom w dziejach filozofii (Guthrie, 2000, s. 119), i po drugie, z myślą Epikura Ateńczyka, założyciela pierwszej szkoły hellenistycznej, a zarazem twórcy filozofii Ogrodu.

Wyjątkowość greckiego nauczyciela-ironisty, jak wskazują znawcy tematu, polega na odejściu filozofa od parania się tematyką wyrastającą ponad życie codzienne i zwrocie ku, wydawałoby się, rzeczom trywialnym, prostym, zwyczajnym, co zauważa już Cyceron, pisząc w *Rozmowach tuskulańskich*:

> Wszelako od najdawniejszych czasów aż do Sokratesa, który słuchał Archelaosa, ucznia Anaksagorasa, filozofia badała liczby i ruchy oraz zajmowała się zagadnieniem, skąd wszystkie rzeczy biorą swój początek i dokąd z powrotem wracają; pilnie też badano wielkość gwiazd, odległość między nimi, drogi i wszelkie zjawiska niebieskie. Sokrates zaś pierwszy sprowadził filozofię z nieba na ziemię, do miast, a nawet domów i zmusił, ażeby badała życie i obyczaje oraz to, co dobre i złe (Cyceron, 1961, ss. 687–688; *Rozmowy tuskulańskie* 5.4.10).

Analogiczny zwrot, co zostało już zaznaczone, kiedy była mowa o filozofii Michela de Montaigne'a, można dostrzec w eseistycznym pisarstwie Senka Karuzy, gdzie w centrum narratorskich zainteresowań stawia się ludzką domową krzątaninę odartą z jakichkolwiek znamion wzniosłości i ważności, nieśpieszne wędrówki opowiadacza po rodzinnej okolicy, historie impertynencko niekiedy błahe i przeciętnych, nieszczególnie ważnych ludzi. Złudne byłoby jednak mniemanie, co wykazano, że podejmowana przez twórcę tematyka utworu nie nosi żadnego ciężaru egzystencjalnego. Lekka, dowcipna, niekiedy ironiczna mowa opowiadacza w wymiarze funkcjonalnym zdaje się bowiem wiele zapożyczać z dialogów sokratejskich, których siła tkwi w prowokacji, w stosowaniu schematu dyskusji dialektycznej. Narrator omawianych opowiadań zestawia przecież antytetyczne obrazy realnej wyspy oraz jej trywialnej, turystycznej wersji, która, choć początkowo kusząca, z czasem zostaje obnażona jako nieprawdziwa i przez to wręcz śmieszna, zachęcając w ten sposób czytelnika do rewizji własnych sądów, do poszukiwania wiedzy wychodzącej poza ramy potocznych mniemań. Z ducha Sokratejska (oraz Heideggerowska i Montaigne'owska, o czym wcześniej) jest w książce Senka Karuzy również droga wiodąca do postulowanej przez greckiego myśliciela prawdy, droga daleka od tego, co można by nazwać filozofią dzisiejszą, czyli systemem naukowym z własną metodą, funkcjonującym w dodatku pod znakiem efektywności. Sylwetka przechadzającego się po ateńskich placach

mędrca poszukującego kolejnych rozmówców zdaje się raczej przywodzić na myśl zbieractwo najwcześniejszych społeczności, które, jak zauważa Anna Zeidler-Janiszewska, omawiając pracę Manfreda Sommera, miały jeszcze umiejętność mimowolnego gromadzenia spostrzeżeń i przeżyć, jakie towarzyszyły działaniom skierowanym na poszukiwaną rzecz, ale także i na rzecz przypadkowo napotkaną, lecz interesującą (Zeidler-Janiszewska, 2006, s. 12). Proces ten, nie będąc celowym, przybierał charakter biernego dziania się, a zatem metody niebędącej metodą, postulowanej również przez twórców *Bycia i czasu* oraz *Prób*.

Z kolei Epikurejska koncepcja w kontekście omawianej pracy jest o tyle interesująca, że na przestrzeni wieków obrastała w różne mity[117], co prowadziło do jej zwulgaryzowania i skutkowało funkcjonowaniem paralelnie dwóch jej przedstawień – rzeczywistego, które akcentowało życie w ukryciu, ukierunkowanie na duchowość i koncentrację na przyjemności czerpane z zaspokajania najbardziej podstawowych pragnień, a zatem życie wiedzione w duchu ascezy (niespokrewnionej jednak, jak zaznacza Jan Powarkow, z ponurym średniowiecznym ascetyzmem, przesiąkniętym religijnym fanatyzmem) (Powarkow, 1981, s. 52), oraz potocznego, które kojarzone było z wyuzdanym hedonizmem. Nie będzie nadużyciem powiedzenie, iż elementy obu wyobrażeń odnaleźć można w postawach turysty i autochtona. Ta pierwsza nosi znamiona trywialnej wersji filozofii Epikurejskiej, manifestując przywiązanie do urokliwego krajobrazu oraz możność zażywania wszelkich uciech o charakterze cielesnym. Turystyczny raj jest krainą spełniających się marzeń, miejscem rozluźnienia i wszechobecnej zabawy, wyzutym z moralności i reguł obowiązujących poza nim. Tutaj ludzka wyobraźnia nie ogranicza się w wynajdywaniu coraz to nowych rozkoszy, a turyści, których prezentuje w opowiadaniach narrator, mają prawo grymasić z powodu braku luksusu, obecności komarów i myszy oraz domagać się wizyty w dyskotece, choć przybyli, by na łonie natury zażyć samotności. W tej drugiej postawie, w postawie wyspiarza, która, jeżeli potraktuje się turystę w duchu myśli Baumanowskiej jako człowieka ponowoczesnego, odnajdujemy sprzeciw wobec ideałów konsumpcjonizmu, pozoru, utraty doświadczenia i niemożności zadomowienia. Spełnia się w niej natomiast istota filozofii Ogrodu, będącego, jak zauważa Piotr Domeracki, miejscem nieskrępowanego indywidualizmu: „w którym wyraża się cała pełnia i autentyzm życia" (Domeracki, 2008, s. 141). Jego sens

---

[117] Jan Powarkow w rozdziale drugim swojej pracy, zatytułowanym „Za i przeciw Epikurowi", przytacza szereg niewybrednych opinii na temat filozofa. Jak podaje, „Pisarz Aulus Gelliusz określał atomistykę epikurejczyków jako »doktrynę prostytutek«. Filozof Epiktet, nie bez zbędnych szczegółów, pisze o twórcy Ogrodu: »Oto życie, które, jak głosisz, jest wartościowe: jeść, pić, parzyć się, wypróżniać się i chrapać«". Jeszcze inni, powołuje się Powarkow na Diogenesa Laertiosa, pisali o Epikurze: „Ostatni spośród filozofów przyrody, sprośny i bezczelny, rodem z Samos, przyszedł jako nauczyciel, największy nieuk wśród ludzi". Przytoczone tutaj opinie nie wyczerpują zestawu obelg, jakimi obrzucano Ateńczyka, i które cytuje Powarkow, pozwalają jednak się rozeznać, w jakim kierunku szły oskarżenia rzucane pod jego adresem, oraz ukazać kontekst, w którym Epikurejska koncepcja była ukazywana (Powarkow, 1981, s. 64).

najpełniej wybrzmiewa w Epikurejskiej formule „lathe biosas" („żyj w ukryciu"), która określa zarówno zewnętrzny, jak i wewnętrzny wymiar ludzkiego bytowania. Wyspiarz, poprzez wycofanie się z życia światowego na swój niewielki ląd i zgłębianie jego tajników, zagląda w ten sposób do wnętrza siebie, spełniając program filozofii starożytnego myśliciela. Jego życie upływa na wzór życia samego Ogrodu, jest: „życiem prostym, ukrytym, zwyczajnym, cichym, spokojnym, niezależnym (bo niepodległym nikomu, ani niczemu poza sobą samym), samostarczalnym, bo czerpiącym z własnych zasobów), równym dla wszystkich, którzy w nim uczestniczą" (Domeracki, 2008, s. 140). Harmonizacja człowieczej egzystencji z trwaniem Ogrodu wskazuje na inną prawidłowość. Filozofia bytującego w ogrodzie człowieka jawi się jako filozofia samego Ogrodu, którą ten, jak wskazuje toruński badacz, *implicite* w sobie zawiera (Domeracki, 2008, s. 138). Wyspa nie jest już tylko przestrzenią filozofującego człowieka, ale sama ewokuje pewne treści, co można by też w duchu Heideggerowskim nazwać mową samego bytu, prawdą natury. Odkrywa się jako miejsce *ethosu* jednostki oaza szczęścia polegającego na powrocie do prostoty, bezpretensjonalności, do radości z powszedniego życia w kształcie, jakim je dano, a zatem wartości, które we współczesnym świecie niejako na nowo są odkrywane. Ujrzenie z tej perspektywy wyspy, pozwala uznać książkę chorwackiego pisarza za krytykę ponowoczesności, niezamykającą się jednak w negacji, podejmującą bowiem trud przezwyciężenia stanu kryzysu poprzez wskazanie na projekt życia na wyspie, życia w ukryciu, który można odczytać jako alternatywę dla powierzchownej egzystencji turysty. W ujęciu tym filozofia Wyspy wyrasta, analogicznie jak filozofia Ogrodu, która miała być kontrmożliwością dla skompromitowanego *polis*, ze sprzeciwu wobec zastanej rzeczywistości, objawiając sens tego skrawka lądu jako nowego raju, do którego droga wiedzie przez doświadczanie.

* * *

Ostatnia część tej pracy, w której wyobraża się wyspę poprzez metaforę ogrodu, zdaje się zakłócać porządek, jaki się wyłonił z jej partii wcześniejszych, gdzie po opowieści realizującej świadomość ideologiczną przedstawiany był utwór osadzony w myśleniu utopijnym. Można wprawdzie omówioną tutaj wczesną pracę Slobodana Novaka uznać za reprezentanta drugiego z wymienionych nurtów i znaleźć jego powiązania z Mannheimowską ideą konserwatywną. Należałoby wtedy podkreślić skłonność narratora książki do odkrywania znaczenia w przeszłości, jego próby wirtualnego niejako ożywienia czasów dawniejszych i pietystyczny wręcz, jak wskazuje autor *Ideologii i utopii*, brak powiązania tego typu świadomości z czynem (Mannheim, 2008, ss. 268–277). Nie znajduje jednak uzasadnienia powiązanie idei wpisanych w pracę Senka Karuzy z jakąkolwiek odmianą fałszywej świadomości, jeżeli za Martinem Heideggerem odrzuciło się adekwacyjne rozumienie prawdy na rzecz prawdy rozumianej jako *aletheia* i w tekście komiżanina wskazywało

momenty jej odkrywania się. *Vodič po otoku*, tak jak pozostałe prace autora, zdaje się bowiem otwierać nowy rozdział w chorwackiej prozie insularnej, poponowoczesny, w którym będzie miejsce na postulowane pod koniec trzeciej części rozprawy za Józefem Tischnerem ocalenie człowieka i wyspiarskiego raju. Ten ostatni jawić się jednak będzie jako hołdujący zasadom najprostszym i stale zadany.

ZAKOŃCZENIE

„Mimo powabów – pisze Wisława Szymborska w *Utopii* – wyspa jest bezludna, / a widoczne po brzegach drobne ślady stóp / bez wyjątku zwrócone są w kierunku morza. / Jak gdyby tylko odchodzono stąd…" (Szymborska, 1998, ss. 118–120). Zadziwiająco trafne w kontekście niniejszej książki wydają się słowa poetki, z którymi idealnie współbrzmi powiedzenie przytoczone przez Miroslava Mićanovicia w epilogu tomu *Jadranski arhipelag priča priče*: „Bože, ako je u raju kao na Kornatima, pošalji me u pakal"[1] (Mićanović, 2010, s. 263). Ciężar i prostota jego znaczenia, zauważa dalej pisarz, dosięga nas, ciekawskich hedonistów, jako ostrzeżenie w przeddzień wyprawy w nieznane i niezdobyte zakątki. Ten, który przybywa do nich jako niekrytyczny turysta, dodaje, pozostaje obserwatorem niejako z zewnątrz, spoza wspólnoty, w której się znalazł, i nie dostrzega komplikacji codzienności wyspiarskiego świata. Podróż po ośmiu wybranych wyspach, widzianych oczyma siedmiu różnych autorów, z założenia miała się nie wpisywać w nakreślony we wstępie powierzchowny sposób oglądu rzeczywistości. Celem „wyprawy" było przedarcie się w głąb nieskrytości wyspy, objawienie wielości jej wizerunków, otwarcie się na problemy, które one ewokują.

Jednocześnie wyspa ukazana została jako pewien konstrukt, coś na kształt figury myśli, o strukturze analogicznej do Platońskiej *chory*, o czym była mowa w części pierwszej, a do czego teraz warto powrócić. Jak *chora* bowiem, którą określa się jako miejsce, choć *de facto* miejscem nie jest, przyjmuje ona różne kształty i jakości, sama nie posiadając żadnych poza zdolnością ugaszczania, wykształcania i wprowadzania w życie – zauważa Alicja Kuczyńska – wszelkich innych rodzajów istnienia (Kuczyńska, 1999, s. 158). Kwestia „wkładania" znaczenia w omawiane pojęcie czy symbol każdorazowo odwraca uwagę od wyspy jako rzeczywistej przestrzeni fizycznej i ukierunkowuje refleksję na tę ostatnią jako konstrukt, na treści, jakie ten konotuje, i ich funkcję. Nie pozostawia wątpliwości fakt, że kolejne wariacje, w centrum których stoi omawiany fenomen, są swoistym remedium na niedostatki rzeczywistości otaczającej jednostkę, że są próbą poradzenia sobie z nią, że

[1] „Bože, jeżeli w raju jest jak na Kornatach, wyślij mnie do piekła".

przykrywają najczęściej jakiś niewypowiedziany brak. „Nowożytny proces zaniku świata, uwiądu wszystkiego, co znajduje się pomiędzy nami, można też przedstawić jako rozszerzanie się pustyni" (Arendt, 2005, s. 222) – odnotowuje Hannah Arendt, a jej twierdzenie zdaje się idealnie naświetlać realia, z jakich wyrasta siedem z ośmiu zaprezentowanych książek. Rzeczywistość pustynna, będąca synonimem trwania w beznadziei, daleko od jakiegokolwiek źródła *sacrum* to przestrzeń, w jakiej tkwi współczesna – nowoczesna i ponowoczesna jednostka. Przejawy eskalacji kryzysu duchowego, o którym pisze autorka *Korzeni totalitaryzmu*, i który dostrzega również przywoływany kilkakrotnie Karl Mannheim, dają się zauważyć w geście (niekoniecznie świadomego) sięgania przez kolejnych autorów po ideologię i utopię[2], dwa modele myślenia i zachowania określane przez węgierskiego socjologa jako symptomy fałszywej świadomości[3]. Ślady pierwszego z wymienionych, fakt zaciemniania rzeczywistej sytuacji społeczeństwa na rzecz nurzania się w rozpaczy, karmienia poczuciem odrzucenia i niezawinionego zamknięcia, w końcu tragikomicznej maskarady noszą, jak już wykazano, powieści *Mrtvo more* Petra Šegedina, *Mirisi, zlato i tamjan* Slobodana Novaka oraz *Never more* Ranka Marinkovicia. Z kolei znamionami myślenia utopijnego, w którym antycypuje się zmianę istniejącego stanu rzeczy, naznaczone są prace *Otok snova* Damira Miloša, *Osmi povjerenik* Renata Bareticia, *Koraljna vrata* Pavla Pavličicia oraz *Izgubljeni zavičaj* Slobodana Novaka. W obu przypadkach – zarówno gdy mowa o tekstach *zideologizowanych*, jak i *utopijnych*, daje się zauważyć pewną prawidłowość, która polega na jednostronności przedkładanego obrazu – jego skrajnej negatywności, gdy mowa o ideologii, lub naiwnej wręcz pozytywności, gdy mowa o utopii, której możliwość wymienieni pisarze ostatecznie podważają, zjednując tym samym wydźwięk swoich powieści z pracami kolegów. „Im dalej w las, tym szerzej się otwiera / Dolina Oczywistości" (Szymborska, 1998, ss. 118–120) – podpowiada poetka, a tą w odniesieniu do omawianych prac jest stan melancholii. „Nietrudno odnaleźć wiele ukrytych i niejawnych szczelin – pisze Alicja Kuczyńska – którymi ulatnia się i sprawnie rozprzestrzenia poczucie bezsensu" (Kuczyńska, 1999, s. 39). To ostatnie, jak wskazuje twórczość Chorwatów, wynika ze świado-

[2] Związek pomiędzy pojawianiem się utopii jako swego rodzaju nośnika *sacrum* i kryzysowym stanem kultury współczesnej zauważa m.in. Anna Zeidler-Janiszewska. Jednocześnie zaznacza badaczka, że ów stan, charakteryzowany, po pierwsze, poprzez rozbicie powszechnie akceptowanych lub ustabilizowanych światopoglądów społecznych, oraz po drugie, poprzez możliwość indywidualnego tworzenia projektów światopoglądowych, jest tym, który najbardziej odpowiada Ricoeurowskiej hermeneutycznej koncepcji interpretacji symboli, konstytuującej się w aktach indywidualnego, aksjologicznego „rozumienia" (Zeidler, 1987, ss. 215–218).

[3] Sensowność wspierania hermeneutyki krytyką ideologii akcentuje m.in. Stanisław Cichowicz, pisząc: „Krytyka ideologii, krytyka fałszywej świadomości, podjęta przez Marksa, jest sprzymierzeńcem hermeneutyki, a nie jej wrogiem, i odgrywa wobec niej rolę wywoływacza (w tym znaczeniu, w jakim tego słowa używa się w fotografice), ukazując obraz ukryty w fenomenologicznym odsłonięciu. [...] Krytyka ideologii jest tedy zrozumiała jako jeden ze sposobów dociekania sensu, jako jeden ze składników rozumienia siebie i porozumiewania się z innymi; uzupełnia tedy hermeneutykę, która z kolei służy jej za podstawę" (Cichowicz, 1985, s. 23).

mości „bezpowrotności powrotu" do raju, do całości, do jakichkolwiek form pewności i przejawów celowości. Przy okazji to niecelowe świadectwo literatury regionu pozwalające przypisać ją do etosu kultury śródziemnomorskiej i tego nurtu rozważań na temat kategorii czasu, w obrębie którego eksponuje się jego zwycięstwo nad człowiekiem, przemijaniem, śmiercią, celebruje się stany utraty, żalu, tęsknoty za przeszłością[4]. I choć ból wydaje się wspólny, to reakcje nań zgoła odmienne.

„Proteuszowa jest melancholia, wielopostaciowa i pełna sprzeczności", zaznacza Marek Bieńczyk (Bieńczyk, 2012, s. 95), a wybrani przedstawiciele prozy insularnej zdają się potwierdzać tę prawidłowość, odmalowując na kartach swoich prac mnogość melancholijnych twarzy. I tak bohater z powieści Petra Šegedina jawi się jako spadkobierca Fernanda Pessoi, który urodziwszy się melancholikiem, nurza się w owym słynnym „nic, które boli" i niemal maniakalnie sączy smutek ze wszystkiego, co go otacza, przemieniając krajobraz ziemi w bezdenną pustynię. Protagonista książki *Otok snova* Damira Miloša z kolei ukazuje się niczym Freudowski „melancholijny kanibal", który pożarłszy tytułową wyspę snów, zaledwie pustynny miraż, jak się okazuje, niedosięgły obiekt własnej miłości, składa w ofierze również samego siebie, kwestionując własną podmiotowość i zamieniając cały stworzony świat, w tym i jego autora, w fikcję. Żałobna retoryka Slobodana Novaka w pierwszej z omawianych prac – *Mirisi, zlato i tamjan*, nawiązuje tymczasem do Sartre'owskiego wzorca zarysowanego w powieści *Mdłości* (której pierwotny tytuł, jak przypomina Marek Bieńczyk, brzmiał *Melancholia*, i która jest opisem melancholijnej wrażliwości i imaginacji (Bieńczyk, 2012, s. 50)), gdzie główny bohater, niczym Mały u chorwackiego autora, jest przyciągany i przygniatany zarazem obecnością materii, której zapach i smak mu się stale narzuca, zagraża niejako jego wolności. Na tle wymienionych obrazów wizja Renata Bareticia z książki *Osmi povjerenik* jawi się jako jedno z niewielu „miejsc pocieszenia" w całej rozprawie. Błędem byłoby jednak zapomnieć, że: *Saturn* – jak pisze autor *Książki twarzy* – „zanim stał się planetą Melancholii, był patronem

[4] Alicja Kuczyńska wskazuje, że drugim nurtem typowym dla kultury śródziemnomorskiej, optymistycznym tym razem i chętniej eksponowanym, jest ten, w którym daje się wyraz „zainteresowaniu możliwościami człowieka, jego postawą, dążeniem do sławy, próbami przeciwstawienia się niszczycielskiemu działaniu czasu, wizją nieśmiertelności". Jednocześnie badaczka jest przekonana, że każda kultura, niezależnie od miejsca i czasu, w jakim występuje, przejawia specyficzną dążność do samoorganizacji m.in. poprzez ekspozycję jednej lub kilku wybranych formuł myślowych, w których gromadzą się jej treści programowe (Kuczyńska, 1999, ss. 40–41). Interesujące byłoby wskazanie ich także w odniesieniu do chorwackiej literatury jako takiej, nie tylko jej wyspiarskiej odnogi, co powinno pozwolić na określenie wszystkich centrów, ku którym ciąży, i stwierdzenie występowania bądź zaniku regionalizmu przypisywanego niegdyś tej kulturze. Próbę takiego rozpoznania (choć na niewystarczająco obszernym materiale literackim) podjęłam w artykule *Granice wewnątrz granic. Nowy regionalizm we współczesnej literaturze chorwackiej*. Refleksja nad dwoma opowiadaniami (przedstawiciela chorwackiej Północy oraz reprezentanta chorwackiego Południa) o identycznej tematyce (śmierć) doprowadziła mnie do konkluzji o utrzymywaniu się regionalizmu: „pod postacią *retorycznego pola bitwy*, na którym ścierają się głównie metafory, symbole, alegorie i mity" (Boguska, 2016, s. 558).

Złotego Wieku. Melancholia i Utopia jak dwie szekspirowskie siostry nienawidzą się serdecznie i hipnotycznie przyciągają" (Bieńczyk, 2012, s. 45–46). I autor powieści skutecznie o tym przypomina, sytuując jej akcję na Trećiciu, w miejscu, którego realnie nie ma, w nie-miejscu. W dwóch kolejnych odsłonach obydwaj – Ranko Marinković i Pavao Pavličić – zwodzą czytelników obrazami pozornej radości (*Never more*) i odzyskanego raju (*Koraljna vrata*), które jednak nie są niczym więcej niż przejawem wzniosłego szaleństwa, jakie opisywali Grecy, i pogardy dla zastanego świata w przypadku tego pierwszego oraz anamorficznym zniekształceniem i zaledwie karykaturą pożądanej idylli w odniesieniu do tego drugiego. Wyjścia z tego impasu nie proponuje również Slobodan Novak w powieści *Izgubljeni zavičaj*, albowiem zarysowana tam Arkadia okazuje się „tylko" alegorią, maską zasłaniającą próżnię świata, która wskazywać może jedynie procesy zmierzchania i zamierania. Wygląda na to, że chorwacka insularność, której niejako „widzialnymi" wcieleniami są m.in. pustynia, więzienie, teatr świata i ogród, nierozerwalnie wiąże się poprzez swoje przybliżenia z melancholią. Wyjście poza kolejną, po *rajskiej* mistyfikacji, tym razem poza mistyfikację opierającą się na wierze w kondycję skrajnie traumatyczną i świat jednostajnie depresyjny, zarysowuje się dopiero w ostatniej z analizowanych książek, w *Vodiču po otoku* Senka Karuzy, gdzie po raz pierwszy ukazany zostaje świat będący już nie dziełem hinduskiej bogini Mai, jej zwodzenia i czarów, ale greckiej Alethei, patronującej prawdzie, której obecność sygnalizują przywołani w ostatnim podrozdziale rozprawy filozofowie, a nade wszystko – Sokrates i Martin Heidegger.

Ten pierwszy, ponieważ zgodnie z tym, co zostało już zaakcentowane, otwiera nowy kierunek myślenia, w którym centralne miejsce zajmuje człowiek jako taki. Doniosłość dzieła Sokratesa nie zamyka się jednak tylko w ustanowieniu nowych treści, znacznie ważniejsze wydają się, jak zaznacza Ernst Cassirer, jego działalność i nowa funkcja myśli. „Filozofia, dotychczas pojmowana jako intelektualny monolog, przekształciła się w intelektualny dialog. Do poznania natury ludzkiej możemy zbliżyć się jedynie przez myśl dialogową czy dialektyczną" (Cassirer, 1971, s. 41) – zauważa autor *Eseju o człowieku* i nadmienia, że tym samym pośrednio przedstawiona została także nowa definicja człowieka jako tego, który ustawicznie poszukuje samego siebie i w każdej chwili musi zgłębiać i roztrząsać warunki swojego istnienia. Jednostka ludzka ma zatem niczym bywalec starożytnych placów „zbierać", ma się oddać przygodzie, zanurzyć w teraźniejszości, postawić na chwiejną szansę, na los szczęścia, jak gdyby droga, którą obiera, była tą właściwą, tą, która prowadzi dokąd chcemy – oddaje „fatalizm" miłośnika przygód Georg Simmel (Simmel, 2006, s. 263), zarysowując jednocześnie dolę człowieka po prostu. W podobnym duchu, tzn. podkreślając czynność gromadzenia wrażeń, wypowiada się Manfred Sommer, kiedy rozpatruje kwestię zdobywania doświadczenia postrzeganego jako szukanie z ciekawości, ale bez planu, okazjonalne i niesystematyczne, a nade wszystko jako podporządkowane perspektywie „rozpasanego spojrzenia", które niekiedy tylko pada na coś rzadkiego i pod-

niecającego (Sommer, 2003, s. 331). To podlegające estetycznemu zbieractwu[5] bytowanie, bliskie egzystencji dziewiętnastowiecznego *flâneura*, włączając w nią całe zaplecze doświadczeń, które się po prostu „przydarzają", analogiczne jest do życia wyspiarza z pracy Senka Karuzy i ze względu na swą odmienność od wcześniej opisanych może znamionować jakiś początek, poponowoczesność – można by mniemać – która rezygnowałaby z topornego bohatera czasów nowoczesnych, całkowicie poddanego narzuconym rygorom tego czy innego systemu, wizjom nieszczęścia, zniewolenia i przemijania oraz roztrwaniającego swoją życiową energię na podążanie za wciąż nowymi bodźcami i atrakcjami człowieka ponowoczesnego. Zmiana ta miałaby się zatem zasadzać na nowym (albo wręcz bardzo starym, jeżeli wziąć pod uwagę, że jego pierwowzór odnaleźliśmy u Sokratesa) sposobie postrzegania doświadczenia, na powrocie do niego, do warunkowego trybu kultury, który, jak alarmowała Anna Zeidler-Janiszewska, a wraz z nią szereg innych badaczy rodzimych i zagranicznych – Joanna Tokarska-Bakir, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Siegfried Kracauer, Odo Marquard, Alain Finkelkraut, Mary Douglas[6], żeby wymienić tylko niektórych – został zesłany na peryferia przez tryb orzekający.

„Czy zasadne jest jednak w tym kontekście (a jeśli tak – to w jakim sensie?) mówienie o ponownym »zaczarowaniu« świata" (Zeidler-Janiszewska, 2006, s. 22) – zastanawia się wspomniana filozofka. Udzielając pozytywnej odpowiedzi na to pytanie, odwołuje się ona do Cassirerowskiego ujęcia kultury, którą niemiecki filozof postrzega jako stałe współdziałanie przeciwstawnych i charakterystycznych dla procesów symbolizacji tendencji, mających moc aktualizowania różnych – m.in. magiczno-mitycznych, artystycznych i naukowych – modalności ludzkiego doświadczenia. W nakreślonej perspektywie praca Senka Karuzy, wpisująca się w ten zbiór praktyk artystycznych, które się wymykają niejako „doktrynalnej" fazie nowoczesności[7] i w których przedkłada się komentowaną wyżej zdarzeniowość, miałaby moc równoważenia odmiennych typów doświadczenia i sytuowałaby się w obrębie staronowej mutacji kulturowej, której narodziny zapowiada przywoływany przez

---

[5] Manfred Sommer rozróżnia dwa typy zbierania: ekonomiczne, które kończy się zniknięciem tego, co zostało zebrane, oraz estetyczne, które kończy się zachowaniem tego, co zostało zebrane w celu oglądania. Bez wątpienia w zbiorze opowiadań Senka Karuzy mamy do czynienia z tym drugim typem. Jest on analogiczny do gromadzenia doświadczenia, które, jak twierdzi badacz, jest nieekonomiczne, albowiem przechowuje się trwale (Sommer, 2003, s. 5 i 337).

[6] Zob. M. Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Conceps of Pollution and Taboo* (Douglas, 2004), A. Finkelkraut, *Niewdzięczność. Rozmowa o naszych czasach. Rozmawiał Antoine Robitaille* (Finkelkraut, 2005), M. Jay, *Opłakując kryzys doświadczenia – Benjamin i Adorno* (Jay, 2008, ss. 443–508), O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne* (Marquard, 1994), J. Tokarska-Bakir, *„Zanik doświadczenia". Diagnoza antropologiczna* (Tokarska-Bakir, 2006, ss. 34–45).

[7] Tę, jak zauważa badaczka za Zygmuntem Baumanem, charakteryzuje obsesyjne wręcz pragnienie ładu w różnych dziedzinach ludzkiej aktywności, postrzeganie go jako prototypu wszelkich innych zadań postawionych przez nowoczesność, co w praktyce prowadzi do usuwania wszelkich ambiwalencji (Zeidler-Janiszewska, 2006, ss. 14–15).

Annę Zeidler-Janiszewską Stephen Toulmin, a której źródła z kolei sama badaczka odnajduje w renesansowym humanizmie. Można by zaryzykować stwierdzenie, że twórczość autora *Vodiča po otoku* dopełnia niejako zasygnalizowany wcześniej przy opisie melancholijnego dorobku pozostałych pisarzy, śródziemnomorski (z rodowodem typowo renesansowym, jak zaznacza Alicja Kuczyńska) charakter literatury wyspiarskiej o brakujący jej człon optymistyczny[8], a sama wyobraźnia symboliczna objawia swą skandaliczną, jak chce Gilbert Durand, funkcję ogólną – by etycznie negować negatywność[9].

Ponowne „zaczarowanie" mogłoby jednak w kontekście niniejszej rozprawy oznaczać coś więcej, a mianowicie odejście od postmodernistycznych tendencji sceptycyzmu i relatywizmu w kwestii prawdy. O ile postać Sokratesa znamionować ma powrót do konkretnego typu doświadczenia, o tyle przywołany wraz z nim Martin Heidegger patronuje prawdzie, a dokładniej temu jej pojmowaniu, które współcześnie zostało zapomniane i które przeciwstawia się prawdzie rozumianej jako adekwatność wyrażeń i rzeczy. Chodzi tutaj o prawdę rozumianą jako *aletheia*, czyli *nieskrytość* natury. „Prawdę (odkrytość) trzeba zawsze bytowi dopiero wydzierać. Byt jest wyrywany skrytości. Aktualna faktyczna odkrytość jest zawsze niejako rabunkiem" (Heidegger, 2008, s. 282) – pisze niemiecki filozof, dając przedsmak „wyprawy", w jaką musi wyruszyć jednostka, aby dosięgnąć wskazanego fenomenu. Prawda rozumiana przez autora *W drodze do języka* jako „zdarzenie bycia", jako mająca swoje źródło poza człowiekiem i niezależna od niego, objawia się jednak wobec człowieka w *prześwitach*[10], a warunkiem jej ukazania się, jej *nieskry-*

[8] Optymistyczny nie oznacza tutaj jednostronny, co ukazuje omawiany zbiór. Analogiczne tendencje jak u Senka Karuzy, zwrot ku insularnej codzienności można dostrzec w najnowszych utworach Damira Miloša – *Kornatske priče* (*Opowieści kornackie*, 2006) i *Meka ulica* (*Miękka ulica*, 2008), o czym pisze Strahimir Primorac. Z kolei Igor Žic dostrzega podobne tendencje w twórczości Aneli Borčić, która w najnowszej książce *Kuća Pupuletovih* (2012), przedstawia piękno i idylliczność wyspy oraz najciemniejsze strony tego mikrokosmosu – wręcz więzienną codzienność, brak prywatności, silne emocje, które rodzą zło, dziwaków, z czasem przemieniających się w szaleńców. Jak zaznaczam w artykule pt. *Tożsamość tekstowa chorwackiej prozy insularnej. 'Kornatske priče' Damira Miloša i 'Vodič po otoku' Senka Karuzy jako dyskursy konstytuujące* (Boguska, 2014c) można uznać te prace za zwiastujące nowe tendencje w pisarstwie insularnym, początek poponowoczesnego rozdziału w literaturze chorwackiej (Primorac, 2008; Žic, 2012).

[9] Gilbert Durand zauważa, że istnieją dwa rodzaje hermeneutyk – archeologiczna, która redukuje symbol do czegoś, co jest tylko epifenomenem, skutkiem, superstrukturą, symptomem, i eschatologiczna, która przeciwnie – poszerza symbol, „pozwalając unosić się sile jego integracji, ażeby uzyskać dostęp do pewnego rodzaju przeżytej nieświadomości". Reprezentantami tej pierwszej – demistyfikującej – są Sigmund Freud, Claude Lévi-Strauss, Friedrich Nietzsche i Karl Marx, tej drugiej – remityzującej – m.in. Mircea Eliade i Martin Heidegger. Ta ostatnia, dla człowieka „wymiar wezwania i nadziei", jak o niej pisze Durand, zawsze bierze górę nad demistyfikacją, co zdaje się potwierdzać niniejsza rozprawa (Durand, 1986, s. 122).

[10] Interesujące wydaje się skojarzenie prześwitu z otwarciem *chory*, Platońskiego „rodzaju trzeciego", którego struktura została wcześniej skojarzona z wyspą. „Prześwit – pisze Alicja Kuczyńska – wolna i otwarta przestrzeń jest miejscem czystej przestrzeni, ekstatycznego czasu i wszystkiego, co w nich pojawia się i znika – jest miejscem, które wszystko w sobie skupia. *Chorę* cechuje czysta przestrzeń podobnie jak świt. Specyficzna przestrzeń chory i świtu różni się od przestrzenności miejsca, aczkolwiek przez pojęcie miejsca bywa definiowana". Samo rozpozna-

tości, jest – o czym była już mowa – uważność i wycofanie się wobec bytu, wsłuchanie się weń, kontemplacyjny namysł nad nim. Ten ostatni powinien przybierać kształt myślenia na polnej drodze, a zatem myślenia, w którym nie zakłada się postępu, nie odrzuca niepewności i zbłądzeń, nie obawia się kroków wstecz. To ruch wiecznie okrężny, powolny i niepewny, który tylko niekiedy i niejako przypadkiem wyprowadza jednostkę na jasność *prześwitu*[11]. Nie ulega wątpliwości fakt, że opisana droga zdobywania prawdy jest nader bliska egzystencji człowieka, jaką przedstawił Senko Karuza, że protagonista jego opowiadań, stale będąc przy rzeczach, dotyka niejako prawdy rozumianej właśnie jako *nieskrytość*, w czym można by dostrzec zapowiadane na początku pracy „świeckie objawienie", które przyświecało nie tylko przywołanemu już Chevalierowi de Jaucourt, ale również, jak zaznacza Anna Zeidler-Janiszewska, Walterowi Benjaminowi[12]. De-mistyfikacja jawi się tym samym jako zaprzeczenie mistyfikacji, odrzucenie skrytości, a tym samym jako *nieskrytość*. Ta ostatnia zaś to po prostu prawda. Prawda, która w odniesieniu do

---

nie w wyspie zjawiska bliskiego *chorze* mogłoby ją wskazywać jako miejsce prześwitu, a więc i miejsce odsłaniającej się prawdy. *Chora* i prawda rozumiana jako *nieskrytość* mają jeszcze jedną wspólną cechę, a mianowicie – zdradzają niejako niechęć do wszelkich definicji, poddając w konsekwencji wszechwładne panowanie logosu teologii poetyckiej (Kuczyńska, 1999, ss. 152; 157–158).

[11] Zdaniem Jürgena Habermasa późna retoryka Martina Heideggera „nastraja adresatów do obcowania z pseudo-sakralnymi mocami" (Habermas, 2000, s. 164). Z kolei Stanisław Filipowicz zwraca uwagę na inne niebezpieczeństwo, jakie płynie z przywiązania do Heideggerowskiej filozofii, a mianowicie na fakt zrównania w pewnym momencie przez autora *Bycia i czasu* metafizyki z dominującą współcześnie techniką, na uznanie jej za „spełnioną metafizykę". „Chociaż technika […] ma u swych podstaw »odkrywanie« inspirujące twórczą pasję, oznacza też dążenie do ujęcia w karby związane […] z dążeniem do narzucenia pewnej dyscypliny celów" – pisze badacz. Ceną, jaką ludzkości przyjdzie zapłacić za techniczne „uporządkowanie", będzie odrzucenie prawdy „bycia". „Autentyczne staje się tylko to, co nieautentyczne. Świat widziany jako »przedmiot« narzuca bezwzględny prymat przedmiotów. Prawdy poszukujemy już tylko w przedmiotach" (Filipowicz, 2011, s. 160) – wyrokuje ten ostatni, zaznaczając jednocześnie, że technicyzacja świata oznacza brak namysłu nad nim, co z kolei skutkuje brakiem możliwości podjęcia refleksji nad prawdą i złudzeniem. Jednowymiarowy zaś obraz świata sprzyja zakorzenianiu się fikcji, ucieczce w jednowymiarowy obraz popkultury. Wydaje się, że obaj badacze są nazbyt jednostronni w swoich ocenach. Książka Karuzy pokazuje, że opisane przez Filipowicza tendencje postmodernistyczne, głoszona przez niego „pauperyzacja rozumu" i ucieczka od myślenia są tylko pewnym etapem w historii ludzkich dziejów, którego kolejne stadium poponowoczesne charakteryzować może niejako powrót do korzeni, kontemplacja rzeczy prostych i dawna „głęboka", sokratejska z ducha, refleksyjność. Odpowiedzią na ocenę Heideggerowskiej prawdy przez Habermasa jako „pseudosakralnej mocy" niech będą natomiast słowa Hanny Buczyńskiej-Garewicz, która we wstępie do swojej książki *Rozum szukający i błądzący* pisze: „Chęć rozumienia wymaga dominacji życzliwości intelektualnej nad krytyką" (Buczyńska-Garewicz, 2007, s. 3). Oczywisty bowiem jest fakt, że współczesna prawda nie ma charakteru absolutnej, że musimy się zgodzić na jej „słabsze" rozumienie, przyjąć ją jako na zawsze zadaną, tożsamą niejako z drogą, która do niej prowadzi.

[12] Mówiąc o przebudzeniu czy „świeckim objawieniu", Walter Benjamin postulował odtworzenie i rewizję mitu, co miało być sposobem na ożywienie go w przekształconej formie. Jego propozycję, jak wskazuje badaczka, odczytywano jako strategię działania przeciw „doktrynalnej" nowoczesności i postrzegano ją jako utopijną. Wydaje się, że omawiana praca, będąc przejawem jeżeli nie odrzucenia, to przynajmniej niechęci do nowoczesności i ponowoczesności, neguje utopijność tego projektu (Zeidler-Janiszewska, 2006, s. 17).

wyspy objawia się podczas okrężnej drogi wiodącej poprzez literackie opracowania symboli i ich hermeneutyczną interpretację, a zatem w takim traktowaniu świata, które, przywoływany przez Hannę Buczyńską-Garewicz, Pierre Hadot określa jako orfickie – kontemplacyjne i podporządkowujące się, będące estetyczną percepcją tajemnic natury wyrażaną w sztuce i poezji[13].

Zapewne niepokojącym i naiwnym wydaje się mówienie o prawdzie w świecie, który, jak zauważa Hanna Buczyńska-Garewicz, uwolnił się od pogoni za nią, uznając to rozwiązanie (a wraz z nim dwa analogiczne, które dotyczą zgody na utratę rzeczywistości i celu) za pozytywne, w świecie, który tę niepokojącą aprobatę postrzega jako specyficzny moment dzisiejszej duchowości i chce ją nazywać „postmodernizmem" (Buczyńska-Garewicz, 2007, s. 298). Jak jednak zaznacza badaczka, prezentując sylwetkę niewpisującego się w zaprezentowany model podejścia do problematyki prawdy i „skazanego" przez to na bycie *nie na czasie* Charlesa Sandersa Pierce'a, „owo »bycie nie na czasie« w »czasie marnym« znaczy być bliżej prawdy" (Buczyńska-Garewicz, 2008, s. 319). I chcę się tej myśli trzymać, powtarzając przekornie za poetką: „Z dna odrywa się prawda i lekko na wierzch wypływa" (Szymborska, 1998, s. 118) oraz akceptując fakt, że będzie ona przybierać formy najbardziej ulotne, „przelatywać przed oczyma" jak u Waltera Benjamina czy być tożsama z „prześwitem", „błyskawicą" bądź „dźwięczącym milczeniem", jak oddaje ją Martin Heidegger[14].

---

[13] Pierre Hadot jako przeciwstawny model stosunku człowieka do natury ukazuje ten, któremu patronuje Prometeusz i który polega na odsłanianiu tajemnic przyrody przez technikę, czyli użycie przemocy, eksperymentu, podstępu i magii. Taki rodzaj relacji jednostki ze środowiskiem dominował w powieści *Koraljna vrata* Pavla Pavličicia, rozpoznanej jako przejaw utopijnej świadomości fałszywej. Model orficki, w którego nurcie mieści się stanowisko Martina Heideggera, wydaje się stwarzającym jednostce szansę zbliżenia się do prawdy (Buczyńska-Garewicz, 2008, s. 192).

[14] Podane metafory (poza „prześwitem") Hannah Arendt wskazuje jako szczątkowe postaci starej metafory wzroku, za pomocą której przybliżano niewyrażalną ze swej natury prawdę (Arendt, 2002, s. 174).

BIBLIOGRAFIA

Abramson, J. (2005). *Learning from lying: Paradoxes of the literary mystification*. University of Delaware Press.

Agamben, G. (2006). *Profanacje* (M. Kwaterko, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.

Agamben, G. (2010). *Nagość* (K. Żaboklicki, Tłum.). Wydawnictwo WAB.

Alejbegović, B. (2009). *Nešto kao fleš: Književne kritike*. Litteris.

Alquié, F. (1989). *Kartezjusz* (S. Cichowicz, Tłum.). Instytut Wydawniczy Pax.

Anđelković, Lj. (2004, kwiecień 15). 1001. otok. *Vijenac*, *264*. http://www.matica.hr/vijenac/264/1001.%20otok/

Andrzejewski, J. (1987). *Nikt*. Państwowy Instytut Wydawniczy.

Arendt, H. (1994). *Między czasem minionym a przyszłym: Osiem ćwiczeń z myśli politycznej* (M. Godyń & W. Madej, Tłum.). Fundacja Aletheia.

Arendt, H. (2002). *Myślenie* (H. Buczyńska-Garewicz, Tłum.). Czytelnik.

Arendt, H. (2005). *Polityka jako obietnica* (W. Madej & M. Godyń, Tłum.). Prószyński i S-ka.

Augué, M. (1995). *Non-Places: Introduction to an anthropology of supermodernity* (J. Howe, Tłum.). Verso.

Bachelard, G. (1975). *Wyobraźnia poetycka: Wybór pism* (H. Chudak & A. Tatarkiewicz, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.

Bachtin, M. (1975). *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (A. Goreń & A. Goreń, Tłum.). Wydawnictwo Literackie.

Bačić-Karković, D. (2005). *Drugo čitanje: Književnokritički tekstovi i studije*. Izdavački centar.

Baczko, B. (2009). *Rousseau: Samotność i wspólnota*. Słowo/obraz terytoria.

Bagić, K. (Red.). (2005). *Zbornik Zagrebačke slavističke škole*. Filozofski fakultet Zagreb, Zagrebačka slavistička škola.

Balasopoulos, A. (2008a). Neosologies: Island form and postcolonial geopoetics. *Postcolonial Studies*, *11*(1), 9–26. https://doi.org/10.1080/13688790801971555

Balasopoulos, A. (2008b). Utopiae insulae figura: Utopian insularity and the politics of form. *Transtext(e)s Transcultures. Journal of Global Cultural Studies*, *2008*, 22–38. https://doi.org/10.4000/transtexts.213

Balasopoulos, A. (2011). Anti-utopia and dystopia: Rethinking the generic field. W V. Vlastaras (Red.), *Utopia project archive 2006-2010* (ss. 59–67). Athens School of Fine Arts.

Balińska, A. (2008). *Mentalna przestrzeń pustyni świata: Anatomia aktywności i bierności w kulturze z perspektywy pustelni*. Wydawnictwo Naukowe Semper.

Baran, B. (1992). *Postmodernizm*. Inter Esse.

Baretić, R. (2003). *Osmi povjerenik*. AGM.

Baretić, R. (2004). *Kulturni intervju*, http://www.dnevnikulturni.info/intervjui/knjizevnost/31/renato_baretic/.html (6 II 2012) (zapis wywiadu z R. Bareticiem, wyemitowany 17 VI 2004 r. w programie *Kulturni intervju*).

Bataille, G. (1998). *Doświadczenie wewnętrzne* (O. Hedemann, Tłum.). Wydawnictwo KR.

Bataille, G. (2007). *Erotyzm* (M. Ochab, Tłum.). Słowo/obraz terytoria.

Batušić, N. (Red.). (2008). *Ranko Marinković u svome vremenu 1913.–2001: Zbornik radova sa drugoga znanstvenog skupa o životu i djelu Ranka Marinkovića, Komiža, 17.–19. rujna 2004.* HAZU.

Batušić, N. (Red.). (2010). *Dani hvarskoga kazališta: Putovanje, lutanje i bijeg u hrvatskoj književnosti i kazalištu* (T. 36). HAZU, Književni krug.

Baudrillard, J. (2005). *Pakt jasności: O inteligencji zła* (S. Królak, Tłum.). Wydawnictwo Sic!.

Bauman, Z. (1995). *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Uniwersytet Mikołaja Kopernika.

Bauman, Z. (1997). Glokalizacja, czyli komu globalizacja, a komu lokalizacja. *Studia Socjologiczne*, *1997*(3/146), 53–69.

Bauman, Z. (2000). *Globalizacja: I co z tego dla ludzi wynika* (E. Klekot, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.

Bauman, Z. (2007). *Życie na przemiał* (T. Kunz, Tłum.). Wydawnictwo Literackie.

Bauman, Z. (2008). *Płynny lęk* (J. Margański, Tłum.). Wydawnictwo Literackie.

Bauman, Z. (2012). *Etyka ponowoczesna* (J. Bauman & J. Tokarska-Bakir, Tłum.). Wydawnictwo Aletheia.

Benčić, Ž., & Fališevac, D. (Red.). (2006). *Čovjek, prostor, vrijeme: Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*. Disput.

Benjamin, W. (2009). Przyczynek do krytyki przemocy (A. Lipszyc, Tłum.). *Kronos*, *4*, 26–42.

Bergson, H. (1995). *Śmiech: Esej o komizmie* (S. Cichowicz, Tłum.). Wydawnictwo KR.

Berman, M. (2005). *"Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu": Rzecz o doświadczeniu nowoczesności* (M. Szuster, Tłum.). Universitas.

Biblia Tysiąclecia (K. Dynarski, Red.). (1990). Wydawnictwo Pallottinum.

Bielik-Robson, A. (2008). *"Na pustyni": Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Universitas.

Bieńczyk, M. (2012). *Melancholia: O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Wydawnictwo Sic!.

Bilikiewicz, A. (Red.). (2003). *Psychiatria: Podręcznik dla studentów medycyny*. Wydawnictwo Lekarskie PZWL.

Biti, V. (2005). *Doba svjedočenja: Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi.* Matica hrvatska.

Bogišić, V. (1997). *Navrnute misli: Fikcionalni ogledi zbilje (1991–1996)*. Konzor.

Boguska, A. (2014a). Przemiany utopii w chorwackiej prozie insularnej drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku na wybranych przykładach. *Slavia Meridionalis*, *14*, 329–350. https://doi.org/10.11649/sm.2014.016

Boguska, A. (2014b). W kręgu dwudziestowiecznej dystopii: O czytaniu powieści *Otok snova* Damira Miloša. *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*, *4*(7), 417–433.

Boguska, A. (2014c). Tożsamość tekstowa chorwackiej prozy insularnej: *Kornatske priče* Damira Miloša i *Vodič o otoku* Senka Karuzy jako dyskursy konstytuujące.

W E. Golachowska & A. Zielińska (Red.), *Konstrukcje i destrukcje tożsamości: Tożsamość wobec wielojęzyczności* (ss. 365–380). Instytut Slawistyki PAN.

Boguska, A. (2016). Granice wewnątrz granic: Nowy regionalizm we współczesnej literaturze chorwackiej. *Slavia Meridionalis*, *16*, 541–564. https://doi.org/10.11649/sm.2016.026

Borowska, M. (2004). *Raj – miejsce czy droga? Wyobrażenia późnośredniowieczne a myśl współczesna*. Świat Literacki.

Borowski, M. (2008). Teatr absurdu a kategorie 'l'insolite' i 'comedy of menace'. W M. Borowski & M. Sugiera (Red.), *Teatr absurdu – nowy czy stary teatr?* (ss. 245–261). Księgarnia Akademicka.

Bošković, I. J. (2006). *Protiv zaborava: Kritike*. Društvo hrvatskih književnika.

Botica, S. (Red.). (2004). *Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2003*. Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola.

Božanić, J. (2010). Terra Marique. W M. Tepšić (Red.), *Jadranski arhipelag priča priče* (ss. 117–127). Algoritam.

Bremer, A. (2005). *U mislima čupam borove: Istra u mislima, mašti i sjećanjima suvremenih stranih i domaćih pisaca*. Vuković & Runjić.

Brlenić-Vujić, B. (1994). *Hodočašća izvorima: Studije i eseji*. Gradska tiskara.

Brlenić-Vujić, B. (1998). *Povratak hrvatskoj baštini: Studije i eseji*. Hrvatsko filološko društvo.

Brlenić-Vujić, B. (2000). *Kroatističke teme: Studije i eseji*. Hravatsko filološko društvo.

Brlenić-Vujić, B. (2004). *Orfejeva oporuka: Od moderne do postmoderne*. Matica hrvatska.

Browning, W. R. F. (2005). *Słownik Biblii* (J. Slawik, Tłum.). Świat Książki.

Brusić, Z. & Pamuła, S. (2004). *Chorwacja – w kraju lawendy i wina*. Wydawnictwo Bezdroża.

Bubner, R. (2005). *Doświadczenie estetyczne* (K. Krzemieniowa, Tłum.). Oficyna Naukowa.

Buczyńska-Garewicz, H. (2006). *Miejsca, strony, okolice: Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Universitas.

Buczyńska-Garewicz, H. (2007). *Rozum szukający i błądzący: Eseje o filozofii i filozofach*. Wydawnictwo Adam Marszałek.

Buczyńska-Garewicz, H. (2008). *Prawda i złudzenie: Esej o myśleniu*. Universitas.

Buczyńska-Garewicz, H. (2011). *Człowiek wobec losu*. Universitas.

Bukofzer, M. (1970). *Muzyka w epoce baroku: Od Monteverdiego do Bacha* (E. Dziębowska, Tłum.). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Carr-Gomm, S. (2001). *Słownik symboli w sztuce: motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie* (B. Stokłosa, Tłum.). Wydawnictwo RM.

Cassirer, E. (1971). *Esej o człowieku: Wstęp do filozofii kultury* (A. Staniewska, Tłum.). Czytelnik.

Cataluccio, F. M. (2006). *Niedojrzałość: Choroba naszych czasów* (S. Kasprzysiak, Tłum.). Wydawnictwo Znak.

Cembrzyńska, P. (2012). *Wieża Babel: Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego destrukcja*. Universitas.

Chrobak, M. (2007). Wyspy francuskiego oświecenia – laboratoria szczęścia. W E. Łukaszyk (Red.), *Archipelagi wyobraźni: Z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur romańskich* (ss. 65–79). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Cichowicz, S. (1985). Filozofia i hermeneutyka. W P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka: Rozprawy o metodzie* (E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, H. Igalson, J. Skoczylas, & K. Tarnowski, Tłum) (ss. 5–30). Instytut Wydawniczy Pax.

Cioran, E. (2007). *Na szczytach rozpaczy* (I. Kania, Tłum.). Wydawnictwo Aletheia.
Critchley, S. (2012). *O humorze* (T. Mizerkiewicz & I. Ostrowska, Tłum.). Wydawnictwo Aletheia.
Curtius, E. R. (2005). *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze* (A. Borowski, Tłum.). Universitas.
Cvijetić, L. (1980). *Književno djelo Ranka Marinkovića*. Svjetlost.
Cvitan, D. (1971). *Ironični narcis: Eseji i kritike*. Matica hrvatska.
Cyceron. (1961). *Pisma filozoficzne* (W. Kornatowski & J. Śmigaj, Tłum.). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
Czabanowska-Wróbel, A. (2007). Odyseusz i Penelopa – figury ludzkiego losu – figury poezji w twórczości Leopolda Staffa. W M. Cieśla-Korytowska & O. Płaszczewska (Red.), *Dziedzictwo Odyseusza: Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń* (ss. 357–368). Universitas.
Czerny, M. (2011). Ekstatyczne odurzenie, czyli rzecz o "najstraszliwszym i najsłodszym" spośród bogów. *Fragile*, *3*(13), 92–95.
Čale Feldman, L. (1997). *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Naklada MD, Matica hrvatska.
Čale Knežević, M. (1997). "Inače lažeš": Pirandello u Marinkovićevoj *Pustinji*. W M. Zorić (Red.), *Hrvatsko-talijanski književni odnosi: Kniga VI* (ss. 311–346). Zavod za znanost o književnosti.
Čale, M. (1998). *Pirandello u hrvatskoj književnosti: Vojnović, Kulundžić, Begović, Krleža, Marinković* [Nieopublikowana rozprawa doktorska]. Uniwersytet w Zagrzebiu.
Čale, M. (2001). *Volja za riječ: Eseji o djelu Ranka Marinkovića*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
Čale, M. (2004). *Sam svoj dvojnik: Eseji o hrvatskom književnom modernizmu*. Hrvatska sveučilišna naklada.
Danielewicz, Z. (2005). *Niebo: Historia przyszłości*. Biblioteka "Więzi".
Delumeau, J. (1996). *Historia raju: Ogród rozkoszy* (E. Bąkowska, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.
Derrida, J. (1999a). *Chora* (M. Gołębiewska, Tłum.). Wydawnictwo KR.
Derrida, J. (1999b). Wiara i wiedza. W J. Derrida, G. Vattimo i in. (Red.), *Religia* (M. Kowalska, E. Łukaszyk, P. Mrówczyński, R. Reszke, & J. Wojcieszak, Tłum.) (ss. 7–97). Wydawnictwo KR.
Dobrowolski, P. (2008). Estetyka śladu. Dramat absurdu jako prototyp tekstu postteatralnego. W M. Borowski i M. Sugiera (Red.), *Teatr absurdu – nowy czy stary teatr?* (ss. 79–102). Księgarnia Akademicka.
Domeracki, P. (2008). Filozofia ogrodu jako filozofia samotności. W G. Gazda & M. Gołąb (Red.), *Przestrzeń ogrodu – przestrzeń kultury* (ss. 137–149). Universitas.
Donat, B. (1971). *Strujanja u novijoj hrvatskoj noveli*. Nakladni zavod "Marko Marulić".
Donat, B. (1978). *Brbljava sfinga: Kronika hrvatskog poratnog romana*. Znanje.
Dorosz, K. (1989). *Maski Prometeusza: Eseje konserwatywne*. Aneks.
Douglas, M. (2004). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203361832
Drndić, D. (2005). *After eight: Književni ogledi*. Meandar.
Durand, G. (1986). *Wyobraźnia symboliczna* (C. Rowiński, Tłum.). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
Durand, G. (2002). *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda* (K. Falicka, Red.). Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
Eco, U. (1986). *Travels in hyper-reality*. Picador.

Ewagriusz z Pontu. (1998). *Pisma ascetyczne*: *T. 1. Źródła Monastyczne*. Wydawnictwo Benedyktynów.

Falski, M., & Kryska-Mosur, M. (Red.). (2008). *Miasto w kulturze chorwackiej*. Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Febvre, L. (1982). *The problem of unbelief in the sixteenth century: The religion of Rabelais* (B. Gottlieb, Tłum.). Harvard University Press.

Fiamengo, J. (Red.). (2006). *Dani Ranka Marinkovića 2004*. Grad Komiža.

Filipowicz, S. (2011). *Prawda i wola złudzenia*. Oficyna Wydawnicza Łośgraf.

Finkelkraut, A. (2005). *Niewdzięczność: Rozmowa o naszych czasach. Rozmawiał Antoine Robitaille* (S. Królak, Tłum.). Wydawnictwo Sic!.

Flaker, A. (1995). *Riječ, slika, grad: Hrvatske intermedijalne studije*. HAZU, Razred za književnost.

Flaker, A. (2003). *Otočke rošade (Šoljan i Ferić)*. W C. Milanja (Red.), Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj kniževnosti i umjetnosti. Zbornik radova II. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 28.XI.-30.XI.2002) (ss. 9–16). Altagama.

Foucault, M. (2009). *Nadzorować i karać: Narodziny więzienia* (T. Komendant, Tłum.). Wydawnictwo Aletheia.

Frangeš, I., & Žmegač, V. (1998). *Hrvatska novela: Interpretacije*. Školska knjiga.

Frangeš, I. (1969). Bilješka o piscu. W S. Novak, *Izgubljeni zavičaj* (ss. 187–188). Grafički zavod Hrvatske.

Frangeš, I. (2005). *Riječ što traje: Književne studije i rasprave*. Školska knjiga.

Freedman, D. N. (Red.). (1992). *The Anchor Bible dictionary: Volume 1 (A–C)*. Doubleday.

Gadamer, H. G. (1991). Symbol i alegoria. W M. Głowiński (Red.), *Symbole i symbolika* (G. Borkowska, K. Falicka, M. B. Fedewicz, W. Krzemień, M. Łukasiewicz, A. Morawińska, & I. Sieradzki, Tłum.) (ss. 98–107). Czytelnik.

Gail, T. (2009). *Healing Pandora: The restoration of hope and abundance*. Goldenstone Press, North Atalntic Books.

Gašparović, D. (2011). *Dubinski rez: Kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća*. Hrvatski centar ITI.

Gillis, J. (2004). *Islands of the mind: How the human imagination created the Atlantic World*. Palgrave Macmillan.

Gligora, D. (2005). Mitski krajolici u Šegedinovoj noveli *Dan*. W D. Jelčić (Red.), *Dani Petra Šegedina. Zbornik radova* (ss. 109–124). Gradska knjižnica "Ivan Vidali".

Gligora, D. (2007). *Psihoanalitička introspekcija i osobni mit u romanima Petra Šegedina* [Nieopublikowana rozprawa doktorska]. Uniwersytet w Zagrzebiu.

Glinkowski, W. P. (2008). *Transcendencje codzienności*. Biblioteka "Tygla Kultury".

Goffman, E. (2000). *Człowiek w teatrze życia codziennego* (H. Danter-Śpiewak & P. Śpiewak, Tłum.). Wydawnictwo KR.

Gosk, H. (2007). Od modelu rzeczywistości idealnej do symulakrum: Utopii socrealistycznej życie po życiu. *Obóz*, *47*, 139–151.

Grimal, P. (1990). *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Grljušić, I. (2007). *Ironija i svetost*. Vlastita naklada.

Guthrie, W. K. C. (2000). *Sokrates* (K. Łapiński & S. Żuławski, Tłum.). Fundacja Aletheia.

Habermas, J. (2000). *Filozoficzny dyskurs nowoczesności* (M. Łukasiewicz, Tłum.). Universitas.

Hałas, S. (1999). *Pustynia miejscem próby i spotkania z Bogiem: Wybrane zagadnienia biblijnej teologii pustyni*. Wydawnictwo Księży Sercanów "SCJ".

Hańderek, J. (2008). W średniowiecznym ogrodzie. W L. Sosnowski & A. I. Wójcik (Red.), *Ogrody – zwierciadła kultury: Zachód* (ss. 101–127). Universitas.

Hansen-Kokoruš, R. (2002). *Intertextuälitat im Werk von Ranko Marinković*. Peter Lang.

Harmless, W. (2009). *Chrześcijanie pustyni: Wprowadzenie do literatury wczesnego monastycyzmu* (M. Höffner, Tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Hećimović, B., & Senker, B. (Red.). (1996). *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas: Knj. 1*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Hećimović, B. (1997). *Pod Krležinim kišobranom*. Znanje.

Hegel, G. W. F. (1963). *Fenomenologia ducha* (T. 1, A. Landman, Tłum.). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Heidegger, M. (1999). *Znaki drogi* (S. Blandzi, M. Falkowski, J. Filek, J. Mizera, J. Nowotniak, K. Pomian, M. Poręba, J. Sikorek, J. Tischner, & K. Wolicki, Tłum.). Wydawnictwo Spacja.

Heidegger, M. (2004). *Rozmowy na polnej drodze* (J. Mizera, Tłum.). Wydawnictwo KR.

Heidegger, M. (2008). *Bycie i czas* (B. Baran, Tłum.). Wydawnictwo Naukowe PWN.

Hekman, J. (2006). *Uzvodno: Književni portreti*. Ex libris.

Hindess, B. (1999). *Filozofie władzy: Od Hobbesa do Foucaulta* (D. Leszczyński & L. Rasiński, Tłum.). Wydawnictwo Naukowe PWN.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2010). *Dialektyka oświecenia* (M. Łukasiewicz, Tłum.). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Hudzik, J. P. (2010). Czy polityka ma coś wspólnego z estetyką? *Teksty Drugie*, *2010*(3), 11–34.

Huizinga, J. (2007). *Homo ludens: Zabawa jako źródło kultury* (M. Kurecka & W. Wirpsza, Tłum.). Wydawnictwo Aletheia.

Jameson, F. (1994). *The seeds of time*. Columbia University Press.

Janion, M. (2001). *Żyjąc tracimy życie: Niepokojące tematy egzystencji*. Wydawnictwo WAB.

Jarosz, A. (2007). Terytorium wyspy, terytorium sacrum: Uświęcenie przestrzeni wyspiarskiej w *Tajemniczej wyspie* Jules'a Verne'a. W E. Łukaszyk (Red.), *Archipelagi wyobraźni: Z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur romańskich* (ss. 91–103). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Jay, M. (2008). *Pieśni doświadczenia: Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*. Universitas.

Jelčić, D. (1989). *Riječ o riječi*. Nakladni zavod Matice hrvatske.

Jelčić, D. (Red.). (2006). *Dani Petra Šegedina: Korčula, 17. rujna 2005. Zbornik radova*. Gradska knjižnica "Ivan Vidali".

Jelčić, D. (2008). Jednostavno i zauvijek: Nikad više! W R. Marinković, *Never more: Roman fuga* (ss. 319–328). Školska knjiga.

Jelčić, D. (Red.). (2010). *Dani Petra Šegedina: Hrvatska književna tradicija i modernost u djelu Petra Šegedina. Zbornik radova III. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Korčula, 11.–12. rujna 2009)*. Leksikografski zavod Miroslava Krleže.

Jelčić, Ž. (1953). *Lica i autori: Eseji o suvremenoj prozi*. Kultura.

Jeremić, D. M. (1969). *Perom kao skalpelom*. Bagdala.

Jukić, T. (2011). *Revolucija i melankolija: Granice pamćenja hrvatske književnosti*. Naklada Ljevak.

Juszczyk, A. (2014). *Stary wspaniały świat: O utopiach pozytywnych i negatywnych*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Kagge, E. (2017). *Cisza: Opowieść o tym, dlaczego utraciliśmy umiejętność przebywania w ciszy i jak ją odzyskać* (I. Zimnicka, Tłum.). Muza.

Kartezjusz (1980). *Rozprawa o metodzie*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
Kartezjusz (1989). Wybór pism. W F. Alquié, *Kartezjusz* (S. Cichowicz, Tłum.) (ss. 161–296). Instytut Wydawniczy Pac.
Karuza, S. (2007). *Teško mi je reći: Sabrane priče*. Profil.
Karuza, S. (2008). *Przewodnik po wyspie* (B. Kramar, Tłum.). Czytelnik.
Kępiński, A. (1987). *Lęk*. Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
Kerény, K. (2008). *Dionizos: Archetyp życia niezniszczalnego* (I. Kania, Tłum.). Wydawnictwo Aletheia.
Kiš, D. (1998). *Homo poeticus, mimo wszystko: Eseje*. (D. Ćirlić-Straszyńska, Tłum.). Świat Literacki.
Kobielus, S. (1997). *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*. Instytut Wydawniczy PAX.
Kojève, A. (1999). *Wstęp do wykładów o Heglu* (Ś. F. Nowicki, Tłum.). Wydawnictwo Aletheia.
Kołakowska, K. (2011). Orficki charakter poematu Empedoklesa. W K. Kołakowska (Red.), *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii* (ss. 39–50). Wydawnictwo Homini, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
Kosian, J. (1997). *Filozofia nadziei*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
Kovačević, M. (2001). *Pripovijedanje i stvaralaštvo: "Agregatna stanja" narativnog diskursa*. Izdavački centar.
Kowalczuk, U. (2007). Spadkobierca utopii: O Pamiętniku Stanisława Brzozowskiego. W E. Paczoska & J. Sadowski (Red.), *Obóz: Problemy narodów byłego obozu komunistycznego. Homo utopicus, terra utopica. O utopii i jej lekturach* (T. 2, ss. 91–104). Studium Europy Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego.
Kozicka, D. (2006). Podróżny horyzont rozumienia. *Teksty Drugie*, *2006*(*1*–2), 270–285.
Krajewska, A. (1996). *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
Kristeva, J. (2007). *Czarne słońce: Depresja i melancholia* (M. P. Markowski & R. Ryziński, Tłum.). Universitas.
Krokiewicz, A. (1947). *Studia orfickie*. Biblioteka Meandra nr 3.
Kuczyńska, A. (1999). *Piękny stan melancholii: Filozofia niedosytu i sztuka*. Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego.
Kuczyńska, A. (2008). Kategoria teatralizacji jako wartość "ontologizująca". W A. Zeidler-Janiszewska & R. Nycz (Red.), *Nowoczesność jako doświadczenie: Dyscypliny – paradygmaty – dyskursy* (ss. 200–211). Wydawnictwo SWPS Academica.
Lash, S. (1990). *Sociology of postmodernism*. Routledge.
Leder, A. (2018). *Był kiedyś postmodernizm… Sześć esejów o schyłku XX stulecia*. Wydawnictwo IFiS PAN.
Leibniz, G. W. (2001). *Teodycea: O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła* (M. Frankiewicz, Tłum.). Wydawnictwo PWN.
Lévinas, E. (1991). *Etyka i Nieskończony: Rozmowy z Philipp'em Nemo* (B. Opolska-Kokoszka, Tłum.). Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej.
Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Plon.
Lipszyc, A. (2004). *Szczegół i nieczytelność: Esej o negatywnej hermeneutyce Kafki*. W E. Kasperski & T. Mackiewicz (Red.), *Poetyka egzystencji: Franz Kafka na progu XXI wieku* (ss. 163–173). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
Łukaszyk, E. (2007). Wprowadzenie. W E. Łukaszyk (Red.), *Archipelagi wyobraźni: Z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur romańskich* (ss. 7–9). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Lukian. (1960). Prawdziwa historia. W Lukian, *Dialogi* (T. 1, M. K. Bogucki, Tłum.). Ossolineum.

Lukšić, I. (2008, grudzień 4). Provincija kao utopija. *Vijenac*, *385*. http://www.matica.hr/vijenac/385/provincija-kao-utopija-3928/

MacCannell, D. (2005). *Turysta: Nowa teoria klasy próżniaczej* (E. Klekot & A. Wieczorkiewicz, Tłum.). Muza.

Magris, C. (2009). *Itaka i dalej* (J. Ugniewska, Tłum.). Pogranicze.

Mały kraj na wielkie wakacje. (2011). https://www.polskieradio.pl/7/158/Artykul/500247,Maly-kraj-na-wielkie-wakacje

Mandić, I. (1970). *Uz dlaku: Književne kritike 1965–70*. Mladost.

Mandić Hekman, I. (2012). Hvarske pripovijesti u Dalmatinkama Verke Škurla-Ilijić. W D. Jelčić, B. Senker, & V. Glunčić-Božančić (Red.), *Dani Hrvatskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. *Hvar – književnost i kazalište* (T. 38, Cz. 1, ss. 258 – 274). HAZU, Književni krug.

Mannheim, K. (2008). *Ideologia i utopia* (J. Miziński, Tłum.). Wydawnictwo Aletheia.

Márai, S. (2007). *Wyspa* (F. Netz, Tłum.). Czytelnik.

Marčić, R. (2010). Endemski otoci. W M. Tepšić (Red.), *Jadranski arhipelag priča priče* (ss. 195–201). Algoritam.

Marinković, R. (2008). *Never more – roman fuga*. Školska knjiga.

Marković, M. (1976). *Dijalog s vremenom: Eseji o savremenim proznim piscima*. Mladost.

Marković, M. (2004). *Hrvatski otoci na Jadranu*. Naklada Jesenski, Turk.

Markowski, M. P. (2001). Obietnica. *Kontrapunkt – Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego*, *3–4(52–53).* http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/52-53/markow.html

Maroević, T. (2008). *Družba da mi je: Domaći književni portreti*. Naklada Ljevak.

Marquard, O. (1994). *Apologia przypadkowości: Studia filozoficzne* (K. Krzemieniowa, Tłum.). Oficyna Naukowa.

Marquard, O. (2001). *Szczęście w nieszczęściu: Rozważania filozoficzne* (K. Krzemieniowa, Tłum.). Oficyna Naukowa.

Maślanka-Soro, M. (2007). Wyspy Szczęśliwe w starożytności: Mit i rzeczywistość. W E. Łukaszyk (Red.), *Archipelagi wyobraźni: Z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur romańskich* (ss. 11–28). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Matanović, J. (1997). *Prvo lice jednine*. Matica hrvatska, Organak Osijek.

Matičević, I. (2012). Slava tradicije: O hrvatskoj književnosti i kazalištu za Nezavisne Države Hrvatske. W D. Jelčić, B. Senker, & V. Glunčić-Božančić (Red.), *Dani Hrvatskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. *Hvar – književnost i kazalište* (Vol. 38, Cz. 1, ss. 290–321). HAZU, Književni krug.

Matvejević, P. (1991). *Mediteranski brevijar*. Grafički zavod Hrvatske.

Mićanović, M. (2010). Od značenja otoka i mora do radosti znaka, teksta. W M. Tepšić (Red.), *Jadranski arhipelag priča priče* (s. 263). Algoritam.

Michalski, R. (2008). *Antropologia mimesis: Studium myśli Waltera Benjamina i Teodora W. Adorna*. Wydawnictwo Rolewski.

Michałowska, T. (1972). Romans XVII i 1. połowy XVIII wieku w Polsce. W J. Pelc (Red.), *Problemy literatury staropolskiej* (ss. 427 – 498). Zakład Imienia Ossolińskich.

Michera, W. (2010). Bezdomność Odyseusza. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, *2010*(2–3), 123–128.

Miedzielski, E. (2006). *Dwie twarze prozy chorwackiej przełomu tysiącleci: Piśmiennictwo wojenne i krótkie opowiadanie*. Wydawnictwo Naukowe UAM.

Milanja, C. (2003). *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti: Zbornik radova s II. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem, Zagreb, 29.XI.–30.XI.2002*. Altagama.

Milanja, C. (2009, grudzień 17). Suvremenik Petar Šegedin, U povodu 100. obljetnice rođenja Petra Šegedina. *Vijenac*, *412–413*. http://www.matica.hr/vijenac/412/suvremenik-petar-segedin-2637/

Miletić, H. (2000). *Đakovštinom utjelovljeni: eseji i kritike.* Matica hrvatska, Organak.

Miloš, D. (1996). *Otok snova*. Meandar.

Miloš, D. (2010). Priča s Drvenika Velog. W M. Tepšić (Red.), *Jadranski arhipelag priča priče* (ss. 167–169). Algoritam.

Milton, J. (1986). *Raj utracony* (M. Słomczyński, Tłum.). Wydawnictwo Literackie.

Miłosz, C. (1998). *Życie na wyspach* (J. Gromek, Wybór i opracowanie). Wydawnictwo Znak.

Minois, G. (2018). *Historia samotności i samotników* (W. Klenczon, Tłum.). Wydawnictwo Aletheia.

Montaigne, M. de (2002). *Próby* (T. Boy-Żeleński, Tłum.). De Agostini Polska.

Morante, E. (1960). *Wyspa Artura* (B. Sieroszewska, Tłum.). Czytelnik.

Morawiec, A. (2000). Konstrukcja i znaczenie przestrzeni przedstawionej w powieściach Franza Kafki (Ameryka, Proces, Zamek). W A. Izdebska (Red.), *Kafka, Marquez, Białoszewski i inni (szkice literaturoznawcze)* (ss. 49–75). Uniwersytet Łódzki.

Moore, T. (1993). *Utopia* (K. Abgarowicz, Tłum.). Daimonion.

Moylan, T. (1986). *Demand the impossible: Science fiction and the utopian imagination*. Methuen.

Moylan, T. (2000). *Scraps of the untainted sky: Science fiction, utopia, dystopia*. Westview Press.

Mrkonjić, Z. (2002). Poetika otočnosti. *Mogućnosti*, *2002*(1–3), 140–147.

Mrkonjić, Z. (2007). *Prijevoji pjesništva II*. Altagama.

Mrzygłód, P. (2011). Absurd jako naczelna kategoria interpretacyjna w egzystencjalnym irracjonalizmie Lwa Szestowa. *Wrocławski Przegląd Teologiczny*, *2011*(19/2), 165–183.

Nemec, K. (1985). Esejistički elementi u poslijeratnom hrvatskom romanu. *Croatica*, *16*(22/23), 120–128.

Nemec, K. (1995). *Tragom tradicije: Ogledi iz novije hrvatske književnosti*. Matica hrvatska.

Nemec, K. (2006a). Hrvatska inzularna proza. *HUM – časopis Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Mostaru*, *2006*(1), 9–30.

Nemec, K. (2006b). *Putovi pored znakova: Portreti, poetike, identiteti.* Naklada Ljevak.

Nietzsche, F. (2009). *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm* (B. Baran, Tłum.). Aletheia.

Novak, S. (1969). *Izgubljeni zavičaj: Dolutali metak*. Zora.

Novak, S. (1971). *Mirra, kadzidło i złoto* (D. Ćirlić-Straszyńska, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.

Novak, S. (1985). *Mirisi, zlato i tamjan*. Nakladni zavod Znanje.

Novak, S. (1990). *Już nie u siebie i 9 opowiadań* (J. Chmielewski, D. Ćirlić-Straszyńska, & A. Dukanović, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.

Novak, S. (2001). *Digresije: Razgovori s Jelenom Hekman*. Ex libris.

Novak, S. P. (2004). Damir Miloš, najplodniji romanopisac naraštaja. W S. P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti: Suvremena književna republika* (T. 4, ss. 191–195). Marjan tisak.

Novak, S. P. (2004). *Povijest hrvatske književnosti: Suvremena književna republika* (T. 4). Marjan tisak.
Okopień, K. (2001). Dlaczego to nie Apollo, lecz Dionizos jest patronem filozofii. *Teksty Drugie*, *2001*(5),151–164.
Oraić-Tolić, D. (1996). *Paradigme XX. stoljeća: Avangarda i postmoderna*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta.
Oraić-Tolić, D. (1998). Vrata u postmoderni. W P. Pavličić, *Koraljna vrata* (ss. 197–207). Znanje.
Ostrowska, M. (2012). Hamsun i Philippe – choroba jaki diagnoza życia w mieście nowoczesnym. W E. Paczoska, J. Kulas, & M. Golubiewski (Red.), *Doświadczenie nowoczesności: Perspektywa polska – perspektywa europejska* (ss. 209–220). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
Owidiusz (1955). *Przemiany* (B. Kiciński, Tłum.). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
Paljetak, L. (2007). *Nutarnji rub: Kristalizacije, ogledi i pogledi na hrvatsku književnost*. Izdanja Antibarbarus.
Pančić, T. (2007). *Famoznih 400 kilometara: Eseji i kritike iz bescarinske zone*. V.B.Z.
Pańków, I. (1990). *Filozofia utopii*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
Panofsky, D., & Panofsky, E. (2010). *Puszka Pandory: Metamorfozy znaczenia symbolu mitycznego* (R. Reszke, Tłum.). Wydawnictwo KR.
Panofsky, E. (1971). *Et in Arcadia ego: Poussin i tradycja elegijna*. W E. Panofsky, *Studia z historii sztuki* (ss. 324–342). Państwowy Instytut Wydawniczy.
Partyga, E. (2008). Melodramatyczne farsy absurdystów. W M. Borowski & M. Sugiera (Red.), *Teatr absurdu – nowy czy stary teatr?* (ss. 105–124). Księgarnia Akademicka.
Pascal, B. (1968). *Myśli* (T. Boy-Żeleński, Tłum). Wydawnictwo Pax.
Passi, I. (1980). *Powaga śmieszności* (K. Minczewa-Gospodarek, Tłum.). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
Pavešković, A. (2006). *Hrvatski književni prostor*. Društvo hrvatskih književnika.
Pavličić, P. (1998). *Koraljna vrata*. Znanje.
Pavlović, C. (2012). Romantički Hvar Dimitrije Demetra i Augusta Šenoe. W D. Jelčić, B. Senker, & V. Glunčić-Božančić (Red.), *Dani Hrvatskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. Hvar – književnost i kazalište* (T. 38, Cz. 1, ss. 240–257). HAZU, Književni krug.
Piersiak, T. (1995, styczeń 13). W poszukiwaniu nowego języka. *Gazeta Wyborcza – Częstochowa*, *11*.
Platon (2002). *Timaios: Kritias* (W. Witwicki, Tłum.). Wydawnictwo Antyk.
Pogačnik, J. (2002). *Backstage: Književne kritike*. POP&POP.
Pogačnik, J. (2006). *Proza poslije FAK-a*. Profil International.
Pogačnik, J. (2012). *Kombajn na književnom polju: Proze, pisci, pojave*. Naklada Jesenski, Turk, Hrvatsko društvo pisaca.
Pogačnik, J. (Red.). (2008). *Tko govori, tko piše: Antologija suvremene hrvatske proze*. Zagrebačka slavistička škola.
Popović, B. (1990). *Časoslov iz Babilona: Eseji i dijalozi*. Naprijed.
Popper, K. R. (1987). *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie* (T. 1, T. Korczyc, Tłum.). Niezależna Oficyna Wydawnicza "Nowa".
Powarkow, J. (1981). *Epikur: Paradoksy hedonizmu* (E. Rutkowski, Tłum.). Książka i Wiedza.
Pranjić, K. (1991). *Jezikom i stilom kroza književnost*. Školska knjiga.
Primorac, S. (2005). *Prozor u prozu*. Društvo hrvatskih književnika.

Primorac, S. (2008, listopad 6). Privlačni svijet oskudice. *Vijenac*, *383*. http://www.matica.hr/vijenac/383/privlacni-svijet-oskudice-4053/

Prokopiuk, J. (1994). Mit Raju. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, *1994*(3–4), 4–7.

Protrka, M. (2011, lipiec 14). Suvremeni izazovi Marinkovićeva djela: O čitanjima Marinkovićeve poetike. Pisac odgovornosti i otpora. *Vijenac*, *453–455*. http://www.matica.hr/vijenac/453/pisac-odgovornosti-i-otpora-475/

Ricoeur, P. (1985). *Egzystencja i hermeneutyka: Rozprawy o metodzie* (E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, H. Igalson, J. Skoczylas, & K. Tarnowski, Tłum.). Instytut Wydawniczy Pax.

Ricoeur, P. (1986). *Symbolika zła* (S. Cichowicz & M. Ochab, Tłum.). Instytut Wydawniczy Pax.

Rosińska, Z. (2006). Metafory pamięci. W Z. Rosińska (Red.), *Pamięć w filozofii XX wieku* (ss. 263-278). Uniwersytet Warszawski.

Roszak, J. (2010). Od LA-lef do non-place, czyli o kryzysach miejsc. *Strony – opolskie pismo społeczno-kulturalne*, *2(30)*, 8–16.

Rousseau, J. J. (1956). *Trzy rozprawy z filozofii społecznej* (H. Elzenberg, Tłum.). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Rousseau, J. J. (1966). *Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim; Przedmowa do "Narcyza"; List o widowiskach; List o opatrzności; Listy moralne; List do arcybiskupa de Beaumont; Listo do Malesherbesa* (B. Baczko. W. Bieńkowska, M. Pawłowska, A. Peretiakowicz, J. Rogoziński. M. Staszewski, & B. Strumiński, Tłum.). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Rousseau, J. J. (1995). *Emil, czyli o wychowaniu* (W. Husarski, Tłum.). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Rousseau, J. J. (2003). *Wyznania* (T. Boy-Żeleński, Tłum.). Wydawnictwo Zielona Sowa.

Rozmarynowska, K. (2008). W cieniu rzymskiego ogrodu. W L. Sosnowski & A. I. Wójcik (Red.), *Ogrody – zwierciadła kultury: Zachód* (ss. 59 – 91). Universitas.

Runciman, D. (2008). *Political hypocrisy: The mask of power, from Hobbes to Orwell and beyond*. Princeton University Press. https://doi.org/10.1515/9781400828197

Rybczyński, Z. (2010). Dom to kobieta. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, *2010*(2–3), 46–49.

Rymkiewicz, J. M. (1968). *Myśli różne o ogrodach: Dzieje jednego toposu*. Czytelnik.

Sabljak, T. (1999). *Blasfemija čitanja: Ironijska upotreba* teksta. Hrvatska sveučilišna naklada.

Sargent, L. T. (1975). Utopia – the problem of definition. *Extrapolation*, *16*(2), 137–148. https://doi.org/10.3828/extr.1975.16.2.137

Sargent, L. T. (1994). The three faces of utopianism revisited. *Utopian Studies*, *5*(1), 1–37.

Sartre, J. P. (2007). *Byt i nicość: Zarys ontologii fenomenologicznej* (R. Abramciów, J. Kiełbasa, P. Małochleb, P. Mróz, & R. Ryziński, Tłum.). Wydawnictwo Zielona Sowa.

Sawicki, A. (2000). *Absurd – rozum – egzystencjalizm w filozofii Lwa Szestowa*. Zakład Wydawniczy "Nomos".

Scheler, M. (2008). *Resentyment a moralności* (B. Baran, Tłum.). Fundacja Aletheia.

Sekita, K. (2011). Orficka topografia zaświatów w świetle złotych tabliczek. W K. Kołakowska (Red.), *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii* (ss. 115–122). Wydawnictwo Homini.

Senker, B. (2001). *Teatrološki fragmenti: O suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*. Disput.

Shestov, L. (b.d). *Na vesakh Iova: Stranstvovaniia po dusham*. YMCA-Press.
Simmel, G. (2006). *Most i drzwi: Wybór esejów* (M. Łukasiewicz, Tłum.). Oficyna Naukowa.
Skarga, B. (2001). Pustynia. *Kontrapunkt – Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego*, *3–4(52–53)*. http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/52-53/index.html
Skarga, B. (2002). *Ślad i obecność*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
Skarga, B. (2009). *Tercet metafizyczny*. Wydawnictwo Znak.
Sommer, M. (2003). *Zbieranie: Próba filozoficznego ujęcia* (J. Marecki, Tłum.). Oficyna Naukowa.
Sosnowski, L. (2008). Mit Hellady a sztuka ogrodowa w Europie. W L. Sosnowski & A. I. Wójcik (Red.), *Ogrody – zwierciadła kultury* (ss. 311–325). Universitas.
Stabryła, S. (1987). *Wergiliusz: Świat poetycki*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
Staff, L. (1980). *Poezje zebrane*. Państwowy Instytut Wydawniczy.
Symiotuk, S. (1997). *Filozofia i genius loci*. Wydawnictwo Instytutu Kultury.
Szacki, J. (2000). *Spotkania z utopią*. Wydawnictwo Sic!.
Szamańska, M. (2004). *Przewodnik od środka: Chorwacja* (M. Falski, Tłum.). Wydawnictwo RM.
Szperlik, E. (2012). "Międzyświaty", zaułki i przestworza: Oniryczna proza Damira Miloša *Nabukodonozor* i *Otok snova*. *Slavica Wratislaviensis*, *2012*(155), 79–90.
Szymborska, W. (1998). *Nic darowane*. Wydawnictwo Literackie.
Świercz, P. (2011). Mythos i logos w orfickiej koncepcji nieśmiertelności. W K. Kołakowska (Red.), *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii* (ss. 131–142). Wydawnictwo Homini.
Šegedin, P. (1953). *Mrtvo more*. Kultura.
Šegedin, P. (1964). *Eseji*. Otokar Keršovani.
Šimundža, D. (2005). *Bog u djelima hrvatskih pisaca: Vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća, 2*. Matica hrvatska.
Škvorc, B. (2005). *Gorak okus prešućenog: Ironično u tekstovima, kontekstu i intertekstualnim konotacijama suvremene hrvatske proze*. Alfa.
Šnajder, Đ. (1971). *Uvod u najnoviju hrvatsku prozu*. Matica hrvatska.
Tatarin, M. (1991). *Polomljeno poetičko zrcalo*. Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera.
Tatarin, M. (2004). *Kućni prijatelj: Ogledi o suvremenoj hrvatskoj prozi*. Mozaik knjiga.
Tatarkiewicz, W. (1962). *Historia estetyki* (T. 2). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
Tatarkiewicz, W. (1976). *O doskonałości*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
Taylor, Ch. (2010). *Nowoczesne imaginaria społeczne* (A. Puchejda & K. Szymaniak, Tłum.). Wydawnictwo Znak.
Tepšić, M. (Red.) (2010). *Jadranski arhipelag priča priče*. Zagraf ZT.
Thomas, G. (2009). *Healing Pandora: The restoration of hope and abundance*. North Atlantic Books.
Tischner, J. (1998). *Filozofia dramatu: Wprowadzenie*. Wydawnictwo Znak.
Tischner, J. (1998). *Spór o istnienie człowieka*. Wydawnictwo Znak.
Todorov, T. (2003). *Ogród niedoskonały: Myśl humanistyczna we Francji* (H. Abramowicz & J. M. Kłoczowski, Tłum.). Czytelnik.
Tokarska-Bakir, J. (2006). "Zanik doświadczenia": Diagnoza antropologiczna. *Teksty Drugie*, *2006*(3), 34–45.
Tokarz, B. (2008). Ogrody transwersalne (przyczynek do tematu). W G. Gazda & M. Gołąb (Red.), *Przestrzeń ogrodu – przestrzeń kultury* (ss. 15–30). Universitas.
Tomić, A., Pavičić, J., Stamać, L., Kuljiš, D., Baretić, R., Mraović, S., Čulina, A., Dežulović,

B., Jergović, M., Vuković Runjić, M., & Jeger, R. (2004). *Pokaži, koliko me cijeniš i još 10 novih priča napisali su za vas*… Vuković & Runjić.
Toporow, W. (2000). *Miasto i mit* (B. Żyłko, Tłum.). Słowo/obraz terytoria.
Trzcionkowski, L. (2011). Złote tabliczki orfickie: Nowe znaleziska, nowe interpretacje. W K. Kołakowska (Red.), *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii* (ss. 7–23). Wydawnictwo Homini.
Tuan, Y-F. (1987). *Przestrzeń i miejsce* (A. Morawińska, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.
Ugniewska, J. (2001). Mistrzowie i obrazoburcy: Elsa Morante. W J. Ugniewska (Red.), *Historia literatury włoskiej XX wieku* (ss. 238–241). Wydawnictwo Naukowe PWN.
Ulicka, D. (2007). *Literaturoznawcze dyskursy możliwe: Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*. Universitas.
Urry, J. (2007). *Spojrzenie turysty* (A. Szulżycka, Tłum.). Wydawnictwo Naukowe PWN.
Užarević, J. (2002). *Između tropa i priče: Rasprave i ogledi o hrvatskoj književnosti i književnoj znanosti*. Hrvatska sveučilišna naklada.
Vaupotić, M. (2002). *Tragom tradicije*. Matica hrvatska.
Vernant, J. P. (1998). *Mit i religia w Grecji starożytnej* (K. Środa, Tłum.). Wydawnictwo Aletheia.
Vidan, I. (2003). *Tumačiti auru: Anglističke, kroatističke i treće teme*. Hrvatsko filološko društvo.
Visković, V. (2000). *Umijeće pripovijedanja: Ogledi o hrvatskoj prozi*. Znanje.
Visković, V. (2006). *U sjeni FAK-a*. V.B.Z.
Vuković, M. (2003). *Pisci o pisanju: 32 autora o tajnama zanata*. Vuković & Runjić.
Vuković, M. (Red.). (2006). *Deset godina kulturno-umjetničke manifestacije Dobrojutro more*. Općinsko poglavarstvo.
Waldenfels, B. (2009). *Podstawowe motywy fenomenologii obcego* (J. Sidorek, Tłum.). Oficyna Naukowa.
Wieczorkiewicz, A. (2008). *Apetyt turysty: O doświadczaniu świata w podróży*. Universitas.
Wojtczak, D. (1994). *Siódmy krąg piekła: Antyutopia w literaturze i filmie*. Domy Wydawniczy REBIS.
Zajas, P. (2008). O *autentyczności* i ponowoczesnym rozumieniu doświadczenia turystycznego. *Teksty Drugie*, *2008*(4), 215–230.
Zając, J. (2003). *Dwie koncepcje dramatu: D'Annunzio – Pirandello*. Księgarnia Akademicka.
Zatorska, I. (2007). Dyskurs utopijny jako wprowadzenie do analizy mediacji paradoksalnej. W E. Paczoska & J. Sadowski (Red.), *Obóz: Problemy narodów byłego obozu komunistycznego. Homo utopicus, terra utopica. O utopii i jej lekturach* (T. 2, ss. 83–89). Studium Europy Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego.
Zeidler, A. (1987). Typy symbolizowania w kulturze: Na marginesie hermeneutycznej koncepcji symbolu. W T. Kostyrko (Red.), *Symbol i poznanie: W poszukiwaniu koncepcji integrującej* (ss. 205–218). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
Zeidler-Janiszewska, A. (2006). Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności. *Teksty Drugie*, *2006*(3), 11–23.
Zeljković, B. (2002). *Traženje ljepote: Eseji: 1952–1969.* Srpsko kulturno društvo "Prosvjeta".
Zima, Z. (2000). *Porok pisanja: Književni portreti*. SysPrint.

Zima, Z. (2002). *Močvara: Feljtoni & kartoni*. Meandar.

Zima, Z. (2006). *Lovac u labirintu: Eseji i elzeviri*. Naklada Ljevak.

Zorić, M. (Red.). (1997). *Hrvatsko-talijanski književni odnosi: Zbornik 6*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.

Zorić, M. (Red.). (2000). *Hrvatsko-talijanski književni odnosi: Zbornik 7*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.

Życiński, J. (2001). *Bóg postmodernistów: Wielkie pytania filozofii we współczesnej krytyce moderny*. Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Žic, I. (2012, czerwiec 28). Mirisi otočke samoće. *Vijenac*, *478*. http://www.matica.hr/vijenac/478/mirisi-otocke-samoce-19091/

Žužul, I. (2005). Prikazivačke strategije u Šegedinovu romanu Crni smiješak. W D. Jelčić (Red.), *Dani Petra Šegedina: Zbornik radova* (ss. 125–130). Gradska knjižnica "Ivan Vidali".

Žužul, I. (2012). Zaglavljeni u distopiji: Otok kao mjesto bez mjesta u Šoljanovu *Na Pelegrinu* i Karuzinu *Vodiču po otoku*. W D. Jelčić, B. Senker, & V. Glunčić-Božančić (Red.), *Dani Hrvatskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. *Hvar – književnost i kazalište* (T. 38, Cz. 1, ss. 341–360). HAZU, Književni krug.

INDEKS OSOBOWY

Indeks nazw osobowych obejmuje postacie faktyczne, mitologiczne, biblijne i literackie oraz autorów i redaktorów opracowań, a także nazwy pochodne od nazwisk np. Leibnizjańska teodycea pod hasłem Leibniz.

Tom 13 serii „Literatura na Pograniczach"

Życie na wyspach.
Chorwacka współczesna proza insularna

Autorka:

Dr Anna Boguska,
Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, Polska
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5307-2241
E-mail: anna.boguska@ispan.waw.pl

Autorka deklaruje brak konfliktu interesów.

Streszczenie

Oddana do rąk czytelników książka jest próbą opracowania znaczeń i funkcji, jakie w najnowszej chorwackiej prozie insularnej odgrywa wyspa, co więcej, próbą, która ma doprowadzić do zanegowania potocznego, trywialnego i wyłącznie turystycznego wyobrażenia o kraju. Przedmiotem opisu jest osiem współczesnych, tzn. powstałych w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku, książek (powieści i zbiorów opowiadań), których akcja rozgrywa się na wybranych wyspach wschodniego wybrzeża Adriatyku. Autorka dokonuje oglądu wysp, stosując metodę badania symbolu, którą w tekście *Symbol daje do myślenia* z tomu *Egzystencja i hermeneutyka* zaproponował Paul Ricoeur. Podążając za ideą filozofa, wskazuje cztery symbole – pustynię, więzienie, teatr świata i ogród – poprzez które usiłuje przybliżyć symbol podstawowy. Każdy z tematów opracowuje na podstawie dwóch różnych książek, zarysowując dwie odmienne interpretacje pojęcia oraz odkrywając, z jakimi ludzkimi doświadczeniami wiąże się funkcjonowanie konkretnego obrazu.

I tak pustynia zostaje zaprezentowana poprzez teksty Petra Šegedina (*Mrtvo more*, 1953) oraz Damira Miloša (*Otok snova*, 1996). Autorka, opierając się na artykule Barbary Skargi, w którym filozofka ukazuje dwa sposoby rozumienia zjawiska pustyni – po pierwsze, jako miejsca straszliwej pustki, błądzenia, poruszania się w kółko po śladach, które donikąd nie prowadzą, oraz, po drugie, jako wielobarwnego mirażu, który na początku drogi nęci, by potem rozczarować – analogicznie przedstawia powieściowe światy. Ostatecznie, w obu narracjach wyspa jawi się jako synonim trwania w beznadziei, w świecie, który nie zadowala, jest symbolem kryzysu współczesnego człowieka, metaforą jego niełatwej, chaotycznej drogi, bezskutecznego poszukiwania sensu.

W rozdziale poświęconym widzeniu wyspy jako więzienia interpretowane są powieści Slobodana Novaka (*Mirisi, zlato i tamjan*, 1968) oraz Renata Bareticia (*Osmi povjerenik*, 2003). Pierwszą z wymienionych autorka, analizując sytuację bohatera zamkniętego na wyspie przy dogorywającej starusze, interpretuje jako wariację na temat Benthamowskiego panoptykonu. Drugą, w której realia zdegradowanego Zagrzebia skonfrontowane zostają z idylliczną wizją wymyślonej wyspy Trećić, powtarzającej w szczegółach krajobraz i realia słynnej wyspy Utopii Thomasa Moore'a, odczytuje z kolei jako więzienie utopii, a zatem mrzonki, fantazmatu, więzienie iluzji. Co więcej,

zaznacza, że obaj autorzy przemawiają z analogicznej, jak wspomniani wcześniej pisarze, pozycji, godząc się na „kanibalizm" czasów im współczesnych, przyjęcie pryzmatu skończoności, separacji i fragmentacji.

Z narzuconym wzorcem nie zrywają także autorzy prac omawianych w rozdziale poświęconym pojęciu teatru świata – Ranko Marinković (*Never more*, 1993) i Pavao Pavličić (*Koraljna vrata*, 1990). Tekst Marinkovicia, przywołujący temat Odyseuszowej Itaki, do której, jak się okaże, w powieściowym świecie nie ma powrotu, zaprezentowany zostaje bowiem poprzez kategorię teatru absurdu, przez co wpisana weń śmieszność interpretowana jest jako sztuczna i skrywająca drugie dno – tragiczne. W tym ostatnim kluczu autorka odczytuje także powieść Pavličicia. Ukazanie w książce idealnej (bo pozbawionej pierwiastka zła) wyspy Lastovo wiąże z rozważaniami Władysława Tatarkiewicza nad paradoksem doskonałości i refleksją Oda Marquarda nad Leibnizańską teodyceą, akcentując negatywny stosunek autora *Szczęścia w nieszczęściu* do teleologizacji zła, którą zdaje się promować utwór Chorwata. Ostatecznie, jak twierdzi autorka, wydźwięk powieści zamyka się w lakonicznym pouczeniu wybrzmiałym niegdyś w *Agamemnonie* Ajschylosa – „cierp i cierpieniem się ucz", sama zaś wyspa jawi się jako przestrzeń wystawiennicza, teatralna scena, na której rozgrywa się tragiczne przedstawienie.

W ostatniej części pracy przez pryzmat metafory ogrodowej ukazane zostają książki Slobodana Novaka (*Izgubljeni zavičaj*, 1954) oraz Senka Karuzy (*Vodič po otoku*, 2005). Przywołanie przez Novaka toposu *locus amoenus*, dawnej Arkadii, następnie jego degradacja w końcowych partiach tekstu, pozwala autorce zobaczyć w akcie sięgnięcia narratora po alegorię czyn melancholika przekonanego o niemożności posiadania własnego miejsca w świecie, o ułudzie dziecięcej wyspiarskiej idylli. Tym samym praca Novaka współgra z wyżej zaprezentowanymi, które autorka odczytuje jako przejawy Mannheimowskiej świadomości fałszywej, postaci myślenia ideologicznego lub utopijnego. Wszystkie one wyrastają z przeświadczenia o pustynnym charakterze współczesnego świata i skrajnie depresyjnej kondycji bytującej w nim jednostki. Demistyfikują zatem obraz Chorwacji jako turystycznego raju, ale na drodze kolejnej mistyfikacji – tym razem o charakterze traumatycznym.

Z tą wybitnie negatywną perspektywą zrywa dopiero Senko Karuza, autor ósmej spośród omawianych prac – zbioru krótkich opowiadań *Vodič po otoku*. Ukazując zaprezentowaną w tomie wyspę Vis jako ogród filozofów, autorka odnajduje w niej m.in. sensy Bachelardowskiego domu onirycznego oraz Heideggerowskiego bycia-w-świecie jako bycia przy rzeczach i zauważa identyczność egzystencji bohatera Karuzy oraz Heideggerowskiego sposobu docierania do prawdy rozumianej jako *aletheia*, nieskrytość. Nowy typ bohatera, jaki rodzi się na kartach utworu, oraz typ doświadczenia, jaki on reprezentuje, znamionują według autorki rozprawy przekroczenie nowoczesnych i ponowoczesnych tendencji melancholijnych i wkroczenie chorwackiej prozy insularnej na drogę, w której wizja raju, wizja własnego domu, będzie możliwa, choć nie będzie to raj z turystycznych widokówek, raczej raj stale zadany i zawierający w sobie sensy wszystkich wskazanych tutaj symboli.

Słowa kluczowe: współczesna proza chorwacka; wyspa; proza wyspiarska; literatura chorwacka – XX wiek; literatura chorwacka – XXI wiek; melancholia; utopia; Renato Baretić; Senko Karuza; Ranko Marinković; Damir Miloš; Slobodan Novak; Pavao Pavličić; Petar Šegedin

Volume 13 of the series *Literatura na Pograniczach*
[Borderland Literatures]

Life on Islands: Contemporary Croatian Insular Fiction

Author of the volume:

Dr Anna Boguska,
Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, Polska
[Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland]
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5307-2241
Correspondence: anna.boguska@ispan.waw.pl

Competing interests: The author declares that she has no competing interests.

Summary

This book is devoted to the study of meanings and functions of the island in contemporary Croatian insular fiction. It is also an attempt to encourage the rejection of simplistic, trivial, strictly tourist representation of the country. The study focuses on eight contemporary works of fiction (seven novels and one collection of short stories written between the 1950s and 2000s) set on the islands off the eastern coast of the Adriatic. They are analysed applying Paul Ricoeur's method of exploring the symbol, as proposed in "The Symbol Gives Rise to Thought", the concluding chapter of his volume *The Symbolism of Evil*. Following his idea, the author of this study indicates four symbols: the desert, the prison, the *theatrum mundi* and the garden, by means of which she tries to approach the main symbol: the island. She elaborates on each of them on the basis of two different books, proposing two diverse interpretations of the notion in focus and uncovering attendant human experience they convey.

The image of island as the desert is shown analysing works by Petar Šegedin (*Mrtvo more* [Dead Sea], 1953) and Damir Miloš (*Otok snova* [Island of Dreams], 1996). The study draws on two ways of understanding the desert proposed by the Polish philosopher Barbara Skarga. Firstly, as a place of utter solitude, a space of wandering, going round in circles, following trails that lead nowhere. Secondly, as a luring mirage which disappoints. Ultimately, in both narratives the island functions as a synonym of existence in persistent hopelessness, in a world that is not satisfying. It is thus a symbol of crisis of modern man, a metaphor of his difficult, chaotic path, an unsuccessful quest for sense.

The chapter on the island as prison considers novels by Slobodan Novak (*Mirisi, zlato i tamjan*, 1968 (*Gold, Frankincense and Myrrh*, 1991)) and Renato Baretić (*Osmi povjerenik* [The Eighth Commissioner], 2003). Analysing the former, where the protagonist is trapped on an island at the bedside of a dying old woman, the author views it as a variation on Jeremy Bentham's Panopticon. The latter, in which the realities of degenerate city of Zagreb are confronted with an idyllic vision of the fictional island of Trećić, modelled in detail on Thomas Moore's Utopia, is interpreted as a prison

of utopia: a fantasy, a whim, a prison of illusion. It is also stressed that both authors speak from the same position as those analysed in the first chapter: they agree to the "cannibalism" of their times, they accept the perspective of finity, separation and fragmentation.

The authors of the novels discussed in the chapter devoted to the *theatrum mundi*: Ranko Marinković (*Never More*, 1993) and Pavao Pavličić (*Koraljna vrata* [The Coral Gate], 1990) do not break up with this pattern either. Marinković's novel, evoking the topic of Ithaca, to which, as it turns out, there is no return, is analysed using categories of the Theatre of the Absurd: the humour of the novel is interpreted as a cover-up of a tragedy. Analogical traits are identified in Pavličić's novel. His image of the isle of Lastovo as an ideal place free from evil is examined in the light of observations on the "paradox of perfection" made by the Polish philosopher Władysław Tatarkiewicz. This line of interpretation also relies on Odo Marquard's *Glück im Unglück* [Happiness in Unhappiness], reflecting on Gottfried Leibniz's theodicy and stressing a negative view of the teleologisation of evil, to which the Croatian author seems to ascribe. Finally, as observed, the undertone of the novels can be summed up by a rule from Aeschylus' *Agamemnon*, stating that "men must learn by suffering". The island, then, appears as a theatrical stage on which a tragedy unfolds.

The last part of the study is devoted to books by Slobodan Novak (*Izgubljeni zavičaj* [The Lost Homeland], 1954) and Senko Karuza (*Vodič po otoku* [A Guide to the Island], 2005), discussed using the metaphor of the garden. Novak's evocation of the literary topos of the *locus amoenus*, old Arcadia, and its degradation in the final sections of the text, makes it possible to interpret the narrator's use of allegory as an act of a melancholic convinced that it is impossible to have one's own place in the world, and that the idyllic childhood on the island is an illusion. Consequently, Novak's work resembles those analysed so far, which are viewed as a manifestation of Karl Mannheim's "false consciousness", a form of ideological or utopian thinking. All of them stem from a conviction that modern world is like a desert, and that conditions of human existence are extremely depressive. Although they demystify the image of Croatia as a tourist paradise, they use another deception, a traumatic one, for the purpose.

Only Senko Karuza, the author of the last work under consideration, a collection of short stories entitled *Vodič po otoku*, breaks up with this outstandingly negative perspective. The study interprets the island of Vis as a philosophers' garden, identifies such elements as Gaston Bachelard's "oneiric house" and Martin Heidegger's "being-in-the-world", immersion in it, and notes a close affinity between the character's existence and a Heideggerian mode of reaching truth, understood as *aletheia*, disclosure. As discussed, this new type of character and the type of experience he represents amount to a break from modern and postmodern melancholic tendencies, and thus to a new path taken by Croatian insular fiction, one where a vision of paradise, a vision of one's own home, is possible, although it is not a paradise from tourist postcards but a paradise which is constantly a challenge and includes the senses of all the symbols presented here.

Keywords: contemporary Croatian fiction; island; insular fiction; Croatian literature – 20th century; Croatian literature – 21st century; melancholy; utopia; Renato Baretić; Senko Karuza; Ranko Marinković; Damir Miloš; Slobodan Novak; Pavao Pavličić; Petar Šegedin